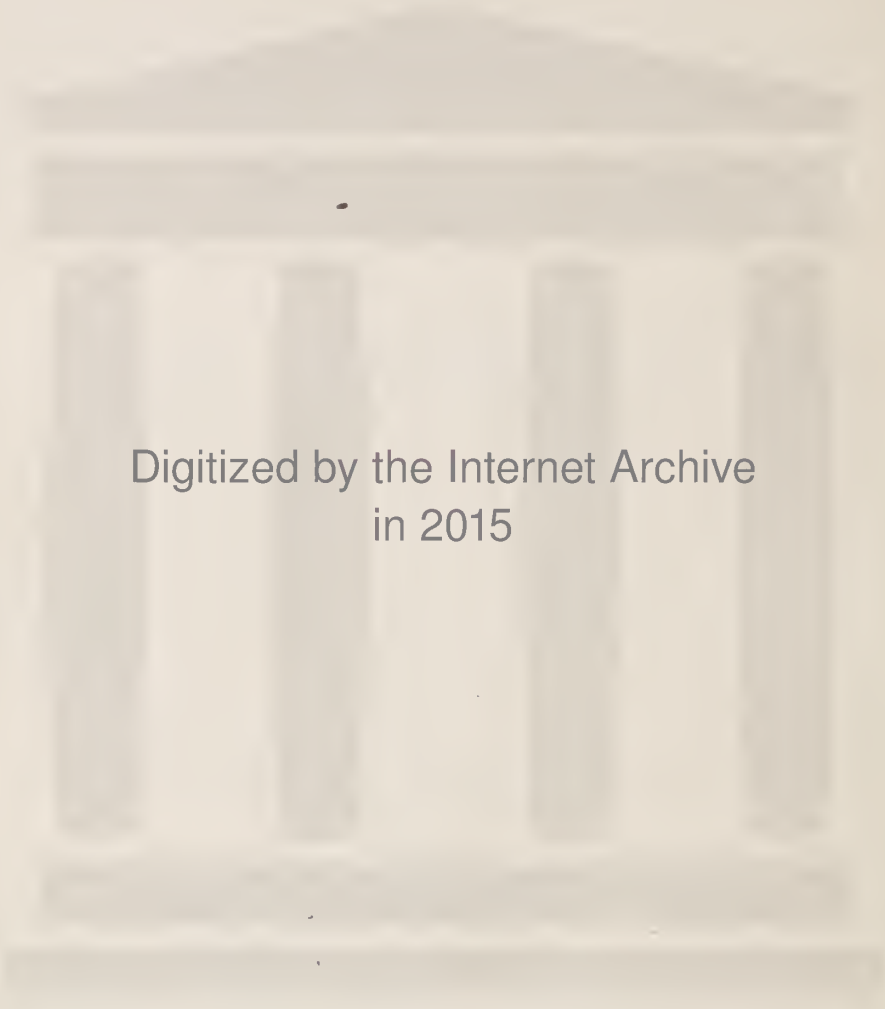
J. von Falke

Aus alter und neuer Zeit

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Aus alter und neuer Zeit.



Digitized by the Internet Archive
in 2015

https://archive.org/details/ausalterundneuer00falk

701.13
F187a

Aus alter und neuer Zeit.

Neue Studien zu Kultur und Kunst.

Von

Jakob von Falke.

Zweite Auflage.

Berlin.
Allgemeiner Verein für Deutsche Litteratur.
1895.

Alle Rechte vorbehalten.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Der lieben

Sophie von Falke

in Herzlichkeit

zugeeignet.

Inhalt.

Seite

Villa und Cottage 1
Tischgeräte und Tischsitten in alten Zeiten 43
Das Trinkgefäß 68
Geschichte des Sitzmöbels 99
Das Boudoir 181
Die Kunst auf Straßen und Plätzen 192
Grau 241
Zur Geschichte der Frauenschönheit in Leben und Kunst . . . 252

Villa und Cottage.

I.

Landhaus, Villa, Cottage — eine Frage unserer Zeit, eine Frage modernster Art und doch so alt, fast möchte ich sagen, wie die Welt, d. h. wie man nach der mosaischen Schöpfungsgeschichte das Alter der Welt berechnet hat. Schon das alte Ägypten hatte seine Landhäuser an den Fluten des Nil; im Urlande Mesopotamiens, in Chaldäa und Babylon, erhoben sie sich in Terrassen über der Ebene und dem Ufer der Ströme, Persien hatte seine Paläste in paradiesischen Gärten. Und so wie in uralten Zeiten ist es durch die Jahrhunderte und Jahrtausende herwärts bis zu uns gegangen: jede Epoche, jedes Land, jede Kulturnation hat sich den Landaufenthalt eingerichtet, nur verschieden nach Örtlichkeit, Klima, Nationalität und Kunst.

Die Ursache liegt nicht fern und wirkt heute wie vormals. Aristoteles nennt den Menschen ein *ζῶον πολιτικόν*, ein geselliges, ein politisches, wörtlich ein städtisches Tier; der Geselligkeitstrieb, der Trieb zur Gemeinsamkeit, zur Staaten-

bildung hat die Menschen mit wachsender Kultur in größere oder kleinere Städte zusammengedrängt. Der Kriegszustand, die Furcht vor den Feinden, die Notwendigkeit der Sicherung hat die Städte mit Mauern umschlossen, die Straßen verengt, die Häuser höher und höher errichtet. So ist den Städten Luft und Licht genommen, den Bewohnern wurde im stehenden Qualm und Dunst der freie Atem erschwert, Krankheiten setzten sich fest, und das Bedürfnis machte sich unabweislich, hinaus in das Freie, in die reine Luft, auf das Land, an das Meer, in die Berge.

Aber das ist nur die physische Seite der Frage. Die Sehnsucht hinaus aus der Enge der Städte hat auch ihre moralische Ursache. Derselbe Geselligkeitstrieb hat das geschäftige Treiben der großen Städte, den betäubenden Lärm geschaffen, die Schreier des Marktes und der Straßen, das Rennen und Sorgen um Geld und Verdienst, das Jagen nach dem Glücke, das Streben nach vorwärts, nach Carrière, das Ringen nach Geltung, Einfluß und Macht. Das war in Memphis nicht anders wie in Rom, wie heute in London, Paris oder im neuesten Chicago. All dies Treiben aber, der Lärm der Masse wie das Streben und Jagen des Einzelnen zerrüttete die Nerven und rief das Bedürfnis nach Ruhe, nach der Stille, nach der Einsamkeit und Abgeschlossenheit hervor. Der Geist bedurfte der Erholung, die Nerven der Stärkung, die Seele der Erfrischung in zeitweiliger Ruhe, und diese fand sich nur außerhalb der Mauern in der Stille des Landes, im einschläfernden Rauschen des Laubes, im ewigen Gleichklange der Wellen am Gestade des Meeres, am blanken Spiegel der Seen oder hoch oben über dem Lärm der Welt in der schweigenden großen Natur des Hochgebirges.

Diesen physischen wie geistigen Bedürfnissen ist das Landhaus entsprungen. Zuerst will ich, Geschichte und Gegenwart

vereinend, meinen Gegenstand geschichtlich von Epoche zu Epoche, von Volk zu Volk verfolgen, während das Weitere all den uns näher und zunächst liegenden Beziehungen gehören soll.

Das Bedürfnis, welches ich eben geschildert habe, fühlte schon das alte Ägypten vor tausenden von Jahren, und es erbaute sich seine Landhäuser, seine Villen am Ufer seines Stromes und an seinen zahlreichen Kanälen, gesichert vor dem heißen Sandsturme, der das Höhenland zur Wüste machte. Der Ägypter erbaute die Villa als Stätte der Ruhe, aber auch als Stätte geselligen Vergnügens, denn die ägyptische Gesellschaft, hochgebildet in ihrer Art, regiert von der Frau, trieb die Geselligkeit wie etwa heutzutage gebildete Kreise der modernen Welt. Man lud Nachbarn und Freunde zu heiteren Festen, in Spiel und Tanz, zu Diners und Soupers, zu denen die Gäste kamen in festlicher Kleidung, mit Blumen geschmückt, mit Juwelen und edler Arbeit behängt. Zu diesem Zwecke bedurfte die Villa der weiten kunstvollen Anlage. Mitten im Garten erhob sich das Hauptgebäude, gelagert um einen Hof, der gegen die Sonne mit Matten oder farbig bunten Teppichen überdeckt war und so einen möglichst kühlen Aufenthalt darbot. Farbig bunt war alles an diesem Gebäude, das ganze Äußere wie das Innere, die Wände wie die überschlanken, rohrartig aufschießenden Säulen mit ihren Lotuskapitälen. Die Wohngemächer lagen oben, wohl um gegen die Ausdünstung des feuchten Bodens geschützt zu sein; noch darüber war das ganze Geschoß eine offene, von Säulen getragene Loggia, gedeckt von flachem Dache, das wiederum nach Sonnenuntergang zum Aufenthalt dienen mochte. Den Regen brauchte man nicht zu fürchten; Ägypten kennt ihn ja so gut wie gar nicht.

Völlig als ein Werk der Kunst war der Garten gestaltet,

den eine Mauer umgab. Schnurgerade waren alle Linien in demselben, regelmäßig die ganze Anlage. Es gab viereckige gemauerte Bassins, auf denen sich die Gesellschaft in bunten Schifflein ergötzte. Sklaven zogen die Schiffe hin und her. Schwäne, Enten und andere Wasservögel belebten Flächen und Ufer. Die Bäume, Palmen, Sykomoren, Platanen, waren regelmäßig in geraden Linien und Alleen gepflanzt, fremdartige Sträucher und Bäume standen in Kübeln, wie unsere Orangenbäume und waren ähnlich in regelmäßigen Reihen aufgestellt. Überall sah man Haus und Garten von der Kunst beherrscht, von der Kunst des Gärtners, des Baumeisters, des Malers. Es war ein eigener Geschmack, ein spezifisch ägyptischer, reich, lebhaft und bunt in der Farbe, wie er bei heiterem Volke unter heiterem, tiefblauen Himmel, unter ungetrübtem, kräftigem Sonnenscheine entstehen muß, aber auch steif, fast unverändert ein paar Jahrtausende hindurch, als einmal die ägyptische Kultur dem hieratischen Stillstande verfallen war.

Ähnlich war es im Tieflande Mesopotamiens, wo in der heute zur Wüste erstarrten Ebene zwischen und an den Flüssen Euphrat und Tigris die uralte Kultur der Chaldäer, Babylonier, Assyrier einst große, volkreiche Städte und ein blühendes, fruchtbares Land geschaffen hatte. Ein verschlungenes, künstliches System von Kanälen, welche das Wasser der großen Ströme überall hinleiteten, durchzog die Ebene, und an ihren Ufern lagen weitgestreckte Paläste und hochgetürmte Landhäuser, deren obere, zum Teile loggienartig offene Räume, wie in Ägypten, wohl vor den Dünsten der feuchten Tiefe schützen sollten, alles aus Backstein, aus getrocknetem Lehm oder gebrannten Ziegeln aufgeführt. Ebenfalls auf einem breiten Backsteinunterbau lagen all diese Gebäude, denn die mesopotamische Ebene hat kein Gestein; aus Backstein er-

hoben sich gewölbte Terrassen mehrfach übereinander und trugen Gärten wie die nach der Königin Semiramis benannten sogenannten hängenden Gärten. In den gewölbten Grotten genoß man die Kühle, auf den mit Erde bedeckten Terrassen dufteten Blumen und blühende Gesträuche und wuchsen Wein und Feigen. Ein eigenartiger Anblick, diese Terrassengärten, welche von den Großen des Landes aufgeführt wurden und in langen Reihen die Ufer des Stromes begleiteten, sorgfältig mit Kunst gepflegt und bewässert durch Gießgefäße, in denen das Wasser aus dem Strome geschöpft und auf die Höhen hinaufgetragen wurde. Auch hier waren alle Gebäude farbig geschmückt, im Äußern wie im Innern, wo bunte Fliesen und figurenreiche Reliefs die Wände bedeckten.

Ich will nicht weiter dieser Kultur im alten Asien nachgehen, da einerseits der Nachrichten zu wenige und zu dürftige sind, um uns eine deutliche und ausgeführte Vorstellung zu machen, andererseits die Kultur der Assyrier als die des höher gebildeten und älteren Volkes über ihr Stromgebiet auf die umliegenden Länder und Völker hinübergriff und dort ähnliche Anlagen schuf. So geschah es nach Norden und Osten bei Medern und Persern, welch letztere als große Gartenfreunde bekannt sind und Parks und Tiergärten hielten und in ihnen Paläste auf hohen Steinterrassen erbaut hatten. So geschah es nach Westen bei Syrern, Phöniziern, von denen der Einfluß assyrischer Kunst und Sitte selbst nach Griechenland hinüberging und so indirekt durch das ganze römische Reich sich verpflanzte.

Das griechisch-römische Haus, wie es sich in Griechenland und Italien in gemeinsam gewordener Kultur herausgebildet hat, besaß die Grundlage des orientalischen Hauses der alten Welt, die Anlage um einen Hof herum. Alle Pa-

läste und reicheren Häuser Ägyptens, alle Paläste der mesopotamischen Städte, wie sie nunmehr in den letzten Jahrzehnten aufgedeckt worden sind, der von Schliemann ausgegrabene Palast der Pelopiden in Tiryns, das Haus oder der königliche Palast des Odysseus nach der homerischen Beschreibung, sie alle zeigen in dieser Beziehung denselben Grundplan: in der Mitte immer ein Hof, auf den die Gemächer sich öffnen und von dem sie Licht und Luft empfangen. Wo das Bedürfnis es verlangte, die Menge der Diener und Sklaven, die haremartige Abtrennung der Frauen, der größere Verkehr der königlichen Hofhaltung, die Behausung der Leibwachen, da legte sich breithin Hof an Hof, alle gleicher Weise von den entsprechenden Gemächern umgeben. So im großen wie im kleinen, wo nicht eine elende Hütte allein dem Ärmsten Schutz bot.

Dieses System der Anlage, wie gesagt, war auf das griechische, auf das italische, auf das Haus des römischen Weltreiches übergegangen, wo es nicht ursprünglich schon vorhanden war. Das griechische Wohnhaus, abgesehen von fürstlichen Palästen der Heroen-Zeit, erhob sich freilich erst später zu künstlerischer oder baulicher Bedeutung. Noch im Zeitalter des Perikles kam die Kunst nur der Öffentlichkeit zugute; der Patriotismus verlangte die Tempel und die öffentlichen Gebäude des Staates mit aller Kunst gebaut und geschmückt, das Wohnhaus blieb einfach, von der Kunst vernachlässigt; und wie das Haus in der ummauerten Stadt, so das Landhaus auf den Besitzungen der vornehmen und reichen Bürger, das im Blütenzeitalter Griechenlands noch zu keiner Bedeutung kam. Erst in der Zeit und mit den Eroberungen Alexanders des Großen, als griechische Kultur und hellenistische Kunst sich über das Weltreich und seine bald auseinanderfallenden Länder verbreiteten, da kam asiatische Pracht

und asiatische Luxuskunst in das griechische Wohnhaus und stattete es fürstlich aus.

Trotzdem aber, trotz der langen Unbedeutendheit des griechischen Wohnhauses läßt sich stets der Grundplan deutlich erkennen, sowohl in den schriftlichen Nachrichten wie in den seltenen Fällen, wo es möglich war, den Plan eines Hauses in den übrig gebliebenen Grundmauern aufzudecken. Immer ist ein offener Hof in der Mitte, um den sich die Gemächer anlegen und von dem sie Licht und Luft empfangen. Diese Anlage bleibt durch die ganze Geschichte und die steigende Entwicklung, so viel auch die Örtlichkeit, die Sitte, das individuelle Bedürfnis der Familie, Wohlstand und Reichtum an dem Grundschema Veränderungen vornehmen mochten.

Von besonderem Einflusse hierauf war die Stellung und Bedeutung der Frau im griechischen Leben. Anfangs im Heroen-Zeitalter, wie es von Homer geschildert wird, stand wenigstens die Fürstin hoch und edel da, als Herrin des Hauses im freien Verkehre mit den Männern. So Helena im Palaste des Menelaus, Penelope im Hause des Odysseus im Verkehre mit den Freiern. Später in geschichtlicher Zeit sank ihre Bedeutung; die Frau wurde von der Männer-Gesellschaft ausgeschlossen und zog sich mit den Kindern in das Innere des Hauses zurück. Hier nun erhielt sie ihre eigene Hausanlage, welche sich entweder, wo der Raum fehlte, als erstes Stockwerk über die Männerwohnung legte oder hinter derselben sich ausbreitete, die Anlage gewissermaßen wiederholend. Das heißt, das Gynaikeion, die Frauenwohnung, legte sich ebenso um einen Hof herum, wie die Andronitis, die Männerwohnung. Diese doppelte Anlage mit dem einen Hofe hinter dem anderen muß alsdann als die Regel, als das Grundschema des griechischen Hauses betrachtet werden, so viel auch lokale oder individuelle Ursachen Veränderungen an

demſelben hervorriefen. Wenn wir das bedenken, finden wir uns in einem griechiſchen Hauſe immer ohne Mühe leicht zurecht.

Daß das Landhaus dieſem Grundſchema noch beſtimmter folgen mußte als das Stadthaus, ergiebt ſich daraus, daß jenes die Freiheit des Raumes hatte, während dieſes, in meiſt engen Gaſſen gelegen, im Grundriſſe an gegebene unregelmäßige Verhältniſſe gebunden war. Aber das griechiſche Landhaus kam, wie ſchon angegeben, erſt ſpät zu baulicher Bedeutung und früher als im Mutterlande noch in den reich und groß gewordenen griechiſchen Kolonien Klein-Aſiens, Italiens und Siziliens. Hier geſchah es, daß ſelbſt die doppelte Hofanlage nicht ausreichte und bei der Menge der Gäſte und des Geſindes, welche zahlreiche Gemächer erforderten, ſich Hof an Hof legte, alle rings von den Reihen der Zimmer umgeben, ausgeſtattet mit Säulen, mit Gemälden und Statuen, mit moſaizierten und gemalten Wänden.

Je weniger das Landhaus in Griechenland ſelbſt Bedeutung hatte, um ſo größer war dieſelbe bei den Römern in Italien wie alsdann im weiten Weltreiche überall, wo griechiſch-römiſche Kultur Boden gefaßt hatte, in Afrika, in Spanien, Gallien, Britannien und in Germanien, ſo weit dieſes den Römern dauernd unterworfen war.

In Italien trafen die zwei Grundprinzipien, nach welchen, geſchichtlich betrachtet, die menſchlichen Wohnungen — von der Hütte abgeſehen — erbaut ſind, auf einander. Das eine Prinzip iſt dasjenige, welches ich ſoeben als das im Orient allgemein geltende geſchildert habe, das Hofhaus, wie ich es benenne, das andere das Hallenhaus, welches dem Norden eigentümlich iſt. Jenes, das Hofhaus, iſt uns mit ſeinen Gemächern, welche einen oder mehrere ungedeckte Höfe umgeben, wohl klar geworden. Das andere, das nordiſche

Hallenhaus, geht im Gegensatze von einem einzigen bedeckten Raume aus, der Licht und Luft durch Läden, Fenster, Thüren von außen her, d. i. durch Öffnungen in den Außenwänden, empfängt und höchstens im Dache eine Öffnung zur Entlassung des Rauches von seinem Feuerherde enthält. Alle weitere Entwicklung, die Zerteilung und das Anwachsen verschiedener Gemächer, geht immer unter einem und demselben Dache vor. Man kann diesen Unterschied nicht genug betonen und nicht fest genug im Auge behalten, wenn man die Geschichte des Wohnhauses verstehen will.

Beide Grundprinzipien stoßen nun in Italien zusammen. Das nordische Hallenhaus ist dasjenige der Etrusker, deren Kultur, Kunst und Industrie bekanntlich auf das alte Rom der republikanischen Zeit einen großen Einfluß gehabt haben, das andere, das Hofhaus, dringt von Süden aufwärts durch die griechischen Kolonien und durch die griechische Kultur, welche in den letzten Jahrhunderten der Republik und in der ersten Kaiserzeit in Rom an die Stelle der etruskischen trat.

Die Etrusker, Rhätier, Tusker, Rasener oder wie der vielnamige Volksstamm sich benennt und benannt wird, waren durch die Alpen, durch Rhätien, von Norden gekommen und hatten das nordische Hausschema als ihr eigenes mitgebracht. Zeugnis dessen sind die sogenannten Hausurnen, Thongefäße in Form viereckiger, auch runder, mit hohem Dach, mit Thür und Fenster versehener Häuser, wie sie nicht dem Süden, sondern dem Norden eigentümlich sind. Die Verwandschaft mit dem Norden, des etruskischen Hauses mit dem nördlichen Hause, liegt so nahe, daß das etruskische Haus, welches der Architekt Garnier auf der Pariser Ausstellung im Jahre 1889 erbaut hatte, mit seiner umlaufenden Galerie im oberen Geschoß und seinem vorspringenden Dache darüber völlig das alpine Haus, unser Gebirgshaus, darstellt, vielleicht unbewußt

für den Architekten selber. Ein weiteres Zeugnis bietet die Anlage der etruskischen Grabstätten, deren mittleres Hauptgemach die nordische Einrichtung der Rauchöffnung inmitten des Daches, welche auch zum Teile die erwähnten Urnen zeigen, bewahrt hat.

Von dieser Einrichtung ist dem römischen Hause noch in späterer Zeit eine Erinnerung geblieben, nachdem es längst das griechische Schema angenommen hatte. So besteht das römische Haus der Höhezeit ebenfalls aus den zwei Höfen, dem vorderen, Atrium genannt, und dem rückwärtigen, dem Peristyl oder Cavädium. Beide sind von einem Umgange umgeben, welcher im Peristyl sich oftmals im reichen Hause zu einer großen Säulenhalle entwickelt, doch immer so, daß die Mitte offen bleibt und gewöhnlich einen kleinen Garten mit einem Bassin enthält. Im Atrium ruht das Dach des Umganges gewöhnlich ebenfalls auf vier Säulen in den vier Ecken, zuweilen aber sind diese hinweggelassen, und die Bedachung ruht auf Balken, welche in der Mauer gefestigt sind. Diese Bedachung des Umganges im Atrium nennt man die toscanische, und zwar weil sie von dem toscanischen Hause mit seinem Rauchloche inmitten des Daches herrührt; freilich ist sie in der Anwendung auf die griechische Gestaltung des Hauses notwendiger Weise sehr verändert worden.

Ich will die Einrichtung des römischen Hauses nicht weiter schildern. Da wir es ja mit dem Landhause zu thun haben, so genügt uns die Kenntnis des Grundplanes, um daraus die Hauptanlage und die Besonderheiten der römischen Villa zu begreifen, welche in ihren Grundzügen nur eine Verpflanzung des Stadthauses auf das Land hinaus bedeutet.

Der Römer hat die Villa reich und großartig entwickelt und die Leidenschaft für dieselbe durch das weite Kaiserreich verbreitet, das sich, von den Kriegen an den Grenzen abgesehen, zwei Jahrhunderte hindurch eines vollkommenen Frie-

dens und der Ordnung und Sicherheit der Zustände erfreute. Der Römer war Landwirt von Anfang an und brachte so eine gewisse Leidenschaft für das Land und das Landleben mit auf die Welt. Als nun Eroberungen auf Eroberungen folgten, reiche Provinzen unterworfen wurden, da wuchs dieselbe Leidenschaft ins Große, und es entstanden die Latifundien, der kolossale Landbesitz der vornehmen Römer. Zum Besitze gesellte sich die alte ererbte Leidenschaft für das Landleben, der Genuß einer üppigen und alsbald auch notwendigen Ruhe. Denn das Leben, das der vornehme und reiche Römer führte, zwang ihn andererseits wieder Erholung zu suchen, die er nur in der Luft und der Stille des Landes finden konnte. Der politische Ehrgeiz, die unausgesetzte Aufregung im Treiben der Weltstadt, das Leben auf dem Forum, das Schwärmen der Klienten in seinem Stadthause, die Anstrengungen der unaufhörlichen Feldzüge, denen er sich nicht entziehen konnte, die Wahlen, die Gastmähler, die öffentlichen Feste, all das mußte frühzeitig die Kräfte erschöpfen, die Nerven überreizen und die Sehnsucht nach Ruhe, nach neuer Sammlung und Stärkung der Kräfte erwecken.

So kamen Reichtum und Bedürfnis zusammen, um zur Zeit, da griechische Kultur und griechische Kunst unter den Römern heimisch wurden, jenen außerordentlichen Villenluxus entstehen zu lassen. Überall, wo es schön war und ein angenehmes Leben im Schooße und Genusse der Natur sich darbot, wurden auch die Villen von den Römern wie von den reichen Provinzialen erbaut, hier am Strande des Meeres, wo ganze Villenstädte und ein üppiges Badeleben entstand, dort an Orten heilsamer Quellen, an den prächtigen Seen Nord-Italiens, dort am Fuße waldiger Berge, im Schatten der Haine oder im sonnigen Weingelände, nur nicht im Hochgebirge, dessen Wildheit und Großartigkeit mehr abschreckte

als anlockte. Nicht die Mühseligkeit der Reise, nicht die Weite des Weges hielt die vornehmen Römer ab, ihre Landhäuser fleißig aufzusuchen.

Was die Villa des vornehmen Römers von seinem Stadthause unterschied, das war die größere Freiheit der Anlage, die größere Menge der Wünsche und Bedürfnisse, welche hier zur Lust und zur Unterhaltung des Bewohners zu befriedigen waren. Denn den Tag in träger Ruhe zu verbringen wie der Orientale, war nicht Sache des Römers, auch nicht desjenigen, der, vom politischen Treiben satt und müde, die Ruhe suchte; Männer wie Cicero, Horaz, Catull, Mäcenas, die alle ihre Landhäuser hatten, mehr oder minder groß und reich, ergaben sich draußen den Studien und der geistigen Unterhaltung. Auf dem Lande, auf der Villa, brauchte man Gemächer für alle Jahreszeiten, die einen der Kühle, die anderen der Wärme wegen; man brauchte Gemächer so gelegen, daß man in ihnen der verschiedenen Aussicht, sei es auf das Meer, sei es auf die Berge, sei es über die weite Ebene genießen konnte; man brauchte eine Bibliothek zum Studium, Bäder, Gymnasien, d. i. Plätze zu körperlichen Übungen; man brauchte Alleen, Terrassen, gedeckte Säulengänge zu Promenaden bei jedem Wetter, man brauchte wohl selbst eine Reit- und Fahrbahn. Solchen Bedürfnissen konnte das Stadthaus nicht genügen, wenn es nicht das goldene Haus Neros war. Auf dem Lande hatte man Raum, aber die Beschaffenheit des Bodens, Hügel, Thäler und Meeresstrand oder Flußufer, über welche sich weithin die Anlage erstreckte, konnten und mußten der Anordnung einen gewissen Zwang auferlegen. So erkennt man wohl in der römischen Villa immer den Grundplan wieder, immer die Anordnung der Gemächer um den säulengeschmückten Hof herum. Die Villa hat ihr Atrium, ihren Peristyl, ihr Triclinum, das Speisegemach oder deren mehrere,

je nach Himmelsgegend und Jahreszeit, aber sie ist nicht bloß in deren Lage frei und mannigfach, sie hat auch noch vieles Andere. In den weiten Gartenanlagen liegen Blumenbeete, Heckenwände, aus deren Grün allerlei Figuren und Tiergestalten ausgeschnitten waren, allerlei Lusthäuser, Fischteiche in gemauerten Bassins, Springbrunnen, von der Kunst reich geschmückt, Volarien, große Käfige mit singenden oder seltenen ausländischen Vögeln. Überall erglänzte der Schmuck von Figuren oder Gruppen in Erz oder weißem Marmor, während Mosaik den Fußboden der Gemächer und edles Gestein oder Malerei die Wände bedeckte. Weiter hinaus kam man zu Hainen und Wäldern, mit denen die Villa ihren Abschluß fand.

Alle diese verschiedenen Dinge nun, wie sie die vornehme Villa verlangte, lagen neben und ineinander, wie die Beschaffenheit des Bodens oder Bedürfnis und Wille des Bewohners es veranlaßten, scheinbar mit völliger Freiheit, wenn auch im einzelnen in geraden Linien oder in regulären Kreisbögen gehalten. Es ist daher nicht leicht, sich allemal eine richtige Vorstellung zu machen, wenn nicht etwa Grundmauern oder Ruinen erhalten sind und unserer Einbildungskraft zu Hilfe kommen. Selbst so genaue Beschreibungen, wie sie der jüngere Plinius von seinen beiden Villen giebt, dem Laurentum hart am Meeresstrande und dem Tuscum, das in einer Einbuchtung der etruskischen Berge gelegen war, führen nicht zu einer klaren und sicheren Vorstellung, wie die Grundpläne zeigen, welche man oftmals nach den Angaben des Plinius zu zeichnen versucht hat.

II.

Was der lange Friede in den beiden ersten Jahrhunderten des Kaiserreiches an solcher heiterer Kunst durch

das ganze Weltreich geschaffen hatte, das zerstörten die nächstfolgenden Jahrhunderte mit großer Gründlichkeit. Das Zeitalter der Völkerwanderung und die nachfolgenden, wenn auch minder bewegten, doch nicht minder kriegerischen Zeiten duldeten nicht so ruhigen Besitz. Hie und da mochte sich wohl ein Fürst oder vornehmer Herr der Germanen, häufiger noch ein Kirchenfürst in der römischen Villa niederlassen, die Regel war Zerstörung oder Verfall und die Unfähigkeit, das Verfallene wieder aufzubauen.

Der Germane war keineswegs ein Feind des Landlebens, im Gegenteile, er zog den Aufenthalt auf einem ländlichen Besitze demjenigen in den Städten vor, aber sein Landsitz, selbst die kaiserliche Pfalz, war ein dürftiger Bau, ohne die heitere Kunst und den Luxus der Römer, eine Anlage, aufgelöst in Einzelgebäude, das Ganze von einem Pfahlgraben umgeben. Im künstlerischen und baulichen Sinne kann kaum von dem Begriffe einer Villa die Rede sein. Auch später, da die Kunst des Mittelalters zu ihrer Originalität und Blüte sich im romanischen und gotischen Stile erhob, waren die Zeiten der Entstehung und Anlage neuer Villen nicht günstig. Es war zu viel Fehde in allen Landen, zu viel Krieg aller gegen alle; Städter und Ritter mußten sich schützen und schirmen und sich in Mauern einschließen, wo sie auch sein mochten. So wurden die vornehmen Landsitze zu Burgen statt zu Villen, und der städtische Patrizier hatte wohl Gärten außerhalb der Stadtmauern, aber nicht ein Luxusgebäude zum bleibenden Aufenthalte, zum Genusse der freien Natur. Spät erst im 15. Jahrhundert, gegen die Zeit der Renaissance hin, machte sich bei dem vornehmen und reichen Stadtbewohner auch dieses Bedürfnis geltend, und wie er diesem Bedürfnisse entsprach, ist wiederum höchst charakteristisch. Um Nürnberg herum in naher oder stundenweiter Entfernung sieht man noch

heute diese Villen der Patrizier von damals wohl erhalten und auch noch benützt und bewohnt. Diese Villen aber lagern sich nicht flach und breit über die Ebene hin, sondern sind hochgetürmte Häuser, von Mauern und Wassergraben umgeben. Es mußte wohl so sein, denn der fränkische und der schwäbische Adel waren rauf- und raublustige Gesellen, die schlimmsten im Reiche, und sie waren immer bereit, die reichen und vornehmen städtischen „Pfefferſäcke" abzufangen.

Solche befestigten Landsitze sind wohl eben so wenig als Villen zu bezeichnen wie die Burgen des Adels. Auf schmalem Grundplane, in mehreren Geschossen hoch aufragend, die hohen spitzen Dächer mit Türmchen versehen, so sind sie auch künstlerisch ein Gegensatz der niedrigen, lang und frei sich hinstreckenden römischen Villa. Will man von wirklichen kunstgeschmückten, lediglich der Erholung und dem Naturgenusse gewidmeten Landsitzen im Mittelalter reden, so muß man sie in den arabischen Ländern suchen, in denen, die der Islam unterworfen und kultiviert hatte. Jeder Palast der mohammedanischen Fürsten und Großen war villenartig, denn Blumen, blühende Pflanzen, schöne Bäume, Springbrunnen und Teiche gehörten mit Notwendigkeit dazu. Der arabische Landsitz schloß so ziemlich alles ein, was der vornehme Römer von seiner Villa verlangt hatte. Ja er war nach demselben Plane angelegt, denn Palast und Haus und Villa des Arabers im Osten, des Mauren im Westen, setzten nur das alte orientalische Hofhaus fort, das sie in den eroberten Provinzen des römischen und byzantinischen Reiches wieder vorgefunden hatten. Hof legte sich an Hof, von Gemächern umlagert, mit Springbrunnen und Teichen in der Mitte, die von blühenden und duftenden Gesträuchen begleitet waren. So sind aus mittelalterlicher Zeit die Hallen, Höfe und Gärten der Alhambra bei Granada erhalten und daneben etwas höher hinauf das

Generalife, welches im eigentlichen Sinne eine Villa, einen ruhigen, kühlen Sommersitz der maurischen Könige von Granada gebildet hatte.

Eine neue Zeit für den Villenbau kam erst mit der Renaissance. Die Italiener der großen Kunst- und Humanitäts-Epoche waren es, welche, wie ihre Vorfahren, die Römer, wieder Geschmack am Genusse der Natur fanden und aus der Enge der ummauerten Städte, aus dem wilden Hader der politischen Parteien sich auf das Land flüchteten, um hier auszuruhen und nach Weise jener merkwürdigen Epoche sich in der Stille wissenschaftlichen Studien zu widmen und an heiteren und gelehrten Gesprächen mit ihren Freunden sich zu erfreuen. Wunsch und Bedürfnis zeigten sich etwa wie im kaiserlichen Rom oder in den letzten Zeiten der Republik, aber das Resultat, die Villa, welche aus dieser neu erwachten Liebe zur Natur hervorging, war eine gänzlich andere als jene eines Cicero, eines Lucullus oder Mäcenas. Der neue Baustil der Renaissance, obwohl mit antiken Motiven ausgestattet, schuf, wie Kirchen und Paläste, so auch Villen und Gärten von höchst eigener Art. Während die römische Villa mit allen ihren Anhängseln von Luxusbauten, Vergnügungsstätten, Gärten und Hainen sich breit und niedrig über den Boden hinlagerte, erhob sich die italienische Renaissance-Villa als stattliches architektonisches Kunstwerk, über Terrassen in mehreren Geschossen aufsteigend, im Äußeren wie im Inneren mit Säulen, Pfeilern, Statuen und plastischen Ornamenten geschmückt. So gehörten diese Villen, wie sie die Hügel des alten Rom einnehmen, wie sie die Stadt umgeben und von den Höhen der Albaner und Sabiner Berge herableuchten, die Villa Ludovisi, Borghese, Doria Pamfili, Villa Madama, Aldobrandini, Mondragone, Este, zu dem Schönsten, was überhaupt die Kunst der Renaissance hervorgebracht hat. Sie

waren das Werk jener großen Künstler, welche vielseitig der drei Künste, der Architektur, der Malerei und Plastik, gleicher Weise mächtig waren. Sie waren darauf gerichtet, nicht blos, um in ihnen zu leben, zum Genusse eines ruhigen Daseins, zum Genusse der Natur und der Landschaft, zur Erholung von den Anstrengungen des städtischen Treibens zu dienen, sondern sie sollten ein Kunstwerk sein um seiner selbst willen, das von außen her dem Beschauer einen mächtigen Anblick darbot und von dem Reichtum und dem Glanze des Besitzers ein stolzes Zeugnis ablegte. So wendete sie ihre Schönheit nach außen, während die altrömische Villa sie nach innen gerichtet hatte.

Zu solchem Zwecke äußerer Prachtentfaltung unterwarfen die Baumeister auch den Garten ihrem architektonischen Grundplane. Die geraden Linien der Architektur setzten sich in den Garten fort und schufen diesen in einem höchst einfachen, geometrisch und symmetrisch angeordneten Grundriß, dessen Regelmäßigkeit durch Beschneiden der Bäume und Sträucher noch erhöht wurde.

Aber durch die Begünstigung des Bodens hat gerade diese Einfachheit den Eindruck der italienischen Villen nur großartiger gemacht. Die Notwendigkeit, im Sommer die Malaria der Tiefe zu meiden und die reinere Luft der Höhen aufzusuchen, hat es veranlaßt, daß die meisten dieser berühmten Villen hoch am Abhange der Berge liegen, sei es dieselben krönend, sei es mitten im Garten auf freier Terrasse mit einem Teile des Gartens unterhalb, mit einem anderen oberhalb. Der Abhang wurde in Terrassen verwandelt, die mit Balustraden, Statuen, Vasen mit größeren oder kleineren Fontainen geschmückt waren; mythologische, allegorische Figuren aller Art schleuderten das Wasser hoch empor, während es anderswo rauschend in Cascaden herabstürzte. Architekten

und Bildhauer arbeiteten hier verständnisvoll Hand in Hand; der Gärtner hatte die wenigste Arbeit, denn die hohen, schlanken Cypressen, die dunklen immergrünen Eichen, das saftiggrüne Laub der Lorbeeren und Magnolien, die schwarzen Pinien und die silbergrauen Ölbäume beherrschten den Eindruck, nicht Rasen oder Blumenteppiche, noch seltene Pflanzen.

Solche Kunstwerke großen und größten Stils konnten freilich nur der Besitz vornehmer Familien von großem Reichtum und erwähltem Geschmacke sein. Was die kleine Welt in ähnlicher Weise schuf, war zu unbedeutend, um vor jenen gewaltigen Landhäusern oder Palastvillen bestehen zu bleiben; es war auch zu selten noch, denn eine Liebe des Landes, wie sie heute alle Schichten der Gesellschaft beherrscht, war noch keineswegs erwacht. Landpartien, Bergbesteigungen, Touristen und Touristenklubs, das waren noch lauter unbekannte und unverlangte Dinge.

Der einfach großartige Stil der italienischen Villenanlage erhielt sich im 16. Jahrhundert und ging im 17. in den französischen Gartenstil hinüber. Der Geschmack der Barocke hatte auf die Villa und ihren Garten weniger Einfluß geübt als z. B. auf den Kirchenbau. Nur der Stil der Steinfiguren, welche immer zahlreicher die Gärten schmückten, erinnerte daran, daß eine Zwischenzeit vorüberging, wo man nach mächtigeren Eindrücken, nach stärkerer Bewegung der Figuren trachtete und das Maß der Formen und der Linien überschritt. Von diesem Charakter tragen viele aus jener Zeit noch erhaltenen Skulpturwerke in den Gärten den deutlichen Charakter, manches auch so übertrieben in dieser Art, daß man es nicht barock, sondern bizarr nennen muß, so z. B. die in Terrassen aufgebaute Isola Bella der borromäischen Inseln im Lago Maggiore, deren sonderbare, geschmacklose

Skulpturen kein Hindernis sind, daß hier eine der reizendsten und anziehendsten Anlagen von Villencharakter geschaffen ist, an deren Schönheit freilich die Natur mehr Anteil hat als die Kunst.

Der italienischen Renaissance-Villa folgte im Zeitalter Ludwigs XIV. das französische Landhaus, vielmehr Schloß und Garten im französischen Stile, alles in der Anlage viel zu groß und viel zu bedeutend, um noch den Namen Villa darauf anwenden zu können. Neues, charakteristisch Neues liegt eigentlich in dieser Folge nicht. Das französische Gartenschloß oder Gartenpalais schließt sich nicht an die willkürlicheren Formen des Barockstiles an, sondern an die einfacheren Formen der Renaissance im Palladiostile. Großartigkeit in Entfaltung der Linien und der Flächen ist sein Ziel, nicht das Auffallende im Detail der Formen. Regelmäßigkeit des möglichst imponierenden Hauptgebäudes ist durchaus herrschend, und die Linien der Architektur pflanzen sich hin durch den Garten, im großen symmetrisch und wechselnd nur im kleinen. Aber ein Unterschied ist da: während in der Renaissance-Villa der Garten in zweiter Linie steht und der Architektur völlig unterworfen ist, bildet er in der französischen Anlage die Hauptsache und ist viel bedeutender nach Größe, nach gärtnerischer Behandlung und nach künstlerischer, insbesondere plastischer Ausstattung und in Verbindung damit durch seine Wasserkünste und Wasserflächen.

Aber bei dieser Großartigkeit, welche dem französischen Garten eigen zu sein scheint und damals zu eigen war, konnten nur Fürstlichkeiten sich so kostbaren Besitzes erfreuen, und an Fürstenhöfen wurden solche Anlagen Mode durch ganz Europa. Somit folgte die bürgerliche Welt und die kleine Welt dem Beispiele noch keineswegs. Die eigentliche allgemeine Naturlust war noch nicht erwacht, wie denn auch die zweite

Hälfte des 17. Jahrhunderts durchaus nicht Zeiten darbot, welche dem Städter, auch dem Großgrundbesitzer nicht, die Nerven überangestrengt hätten. Der Bürger, nicht geplagt von Ehrgeiz oder Politik, fühlte sich wohl und zufrieden innerhalb der Mauern.

Erst im 18. Jahrhundert erwachte die wirkliche Naturliebe, und erst im 19., in unserem eigenen Zeitalter, wuchsen die Anforderungen des Lebens an die Menschheit derart, daß sie nervenkrank das Land und das Meer als Heilmittel aufsuchte wie ehedem in der Römerzeit. Im 18. Jahrhundert waren die Aufregungen, welche die menschliche Gesellschaft durchzumachen hatte, nicht allzu groß, bis gegen Ende erst die französische Revolution mit den entsetzensvollen Ereignissen, welche sie begleiteten, die Welt in Schrecken setzte und aus ihrer Gemütlichkeit aufscheuchte. Bis dahin feierte man die Freuden der Häuslichkeit und der Geselligkeit, man sang von Lust und Liebe, aber auch von den Freuden des Landlebens. Das Idyll war Mode geworden, Hirten und Hirtinnen, Schäfer und Schäferinnen wurden sentimental gepriesen, sie wurden besungen, gezeichnet, gemalt und im Theaterspiele nachgeahmt; der Duft der Felder und der Kuhställe wurde wie zum vornehmen Parfum.

Offenbar liegt hierin eine neue kulturgeschichtliche Erscheinung, welche zum wirklichen Naturgefühle, zur Erkenntnis der Natur in der Eigentümlichkeit ihrer Schönheiten führen sollte. Die Ursache ist vor allem in den umwälzenden Ideen des großen, in seinem irdischen Dasein so kleinen Jean Jacques Rousseau zu suchen. Er war es, der mit der eindringlichen, hinreißenden Kraft seiner Worte aus der Verschrobenheit und Falschheit der Zeit die Rückkehr zur Einfachheit, zur Natur, zu einem natürlichen Leben predigte und die Schönheiten des Landes und seine Annehmlichkeit schilderte. Die Welt glaubte

und folgte ihm, und nun erst stellte sich allgemein ein Landleben dem Stadtleben wieder zur Seite.

Gleichzeitig, übereinstimmend mit dieser neuen Geistesrichtung, vollzog sich ein Umschwung in der künstlerischen Gestaltung des Gartens, im Kampfe des englischen oder natürlichen Gartens gegen den französischen Garten, welcher der Natur so viel Zwang angethan hatte. Die Natur siegte auch hier über die Kunst. Für das Landhaus, für Gartenschloß und Villa hatte das den Erfolg, daß die Gebäude nicht mehr so großartig zu sein brauchten, daß sie einfacher, bescheidener sein konnten, wie man denn im englischen Garten nicht die weiten Perspektiven suchte, sondern die heimlichen, stillen Plätze, die sonnigen Rasenflächen, den kühlen Schatten und das mysteriöse Dunkel des Waldes.

Damit hatte der Umschwung eine vollkommen bürgerliche Richtung angenommen, eine Richtung, der man auch mit bürgerlichen Mitteln genügen konnte. Was bis dahin nur Fürsten und Großen möglich gewesen, der Besitz und der Genuß des Landes, das konnte nun allgemein werden für alle nur einigermaßen wohlhabenden Kreise. Ein Landhaus mit Garten war kein unerschwinglicher Besitz mehr, und solcher Besitz wurde nun wirklich bei der neu erwachten Naturliebe allgemeine Sitte. Noch zahllose Villen und Landhäuser sind aus dem Ende des vorigen Jahrhunderts erhalten, da dieser Umschwung sich vollendete, die einen noch vom Rokoko angehaucht, die anderen antikisierend im Empire-Stil, andere wieder romantisch-mittelalterlich gebaut, wie diese Stilarten sich damals in den Gartengebäuden mischten, alle mehr oder weniger einfach auf das Bedürfnis eingerichtet.

Des Resultates dieser kulturgeschichtlichen Bewegung erfreuen wir uns noch heute. Naturliebe, Naturgefühl und Naturverständnis sind nur gewachsen im Laufe des 19. Jahr-

hunderts. Heute, im Zeitalter des Dampfes und all der sensationellen, unser Leben umgestaltenden Erfindungen und Ereignisse, in einer Zeit, da jeder Bürger wieder in das neu erwachte politische Leben hineingezogen wird, heute sind die Anforderungen an unsere Arbeitskraft im Kampfe um das Dasein, die Aufreibungen im Hader der Parteien so groß, daß unsere überreizten Nerven bald das Ringen und Streben nicht ertragen würden, wenn wir Erholung und Stärkung nicht in der Stille der Natur, in der frischen freien Luft des Landes suchten und fänden. In diesem Drange aus der Enge der Straßen, aus der dumpfen Luft der Städte ist die Notwendigkeit der Sommerfrische entstanden oder vielmehr wiedererstanden. Sie ist gekommen mit solcher Gewalt, daß sie die alten Städte umgestaltet, neue Quartiere, selbst neue Städte schafft und ihre Schöpfungen von den Städten ausbreitet bis hoch hinauf ins Gebirge oder bis unmittelbar an die Küste des Meeres.

III.

Wer heute als gewiegter Reisender die Welt durchstreift und sich Stadt und Land mit offenen Augen betrachtet, der wird wohl erstaunt sein über die Buntheit und Vielgestaltigkeit aller der Gebäude, die als Villen, als Landhäuser dienen und ländlichen Charakter tragen sollen. Nirgends vielleicht tritt unser Suchen und Schwanken auf dem Gebiete der Kunst stärker und deutlicher hervor. In der Umgebung von Paris liegen Landhäuser, die Ruhesitze der Krämer und Greißler, überhaupt der kleinen Leute, die sich aus dem Lärm und Treiben der Großstadt zurückgezogen haben, so einfach, so kunstlos, wie nur denkbar, viereckige Kasten, die Wände nur von einer Thür und einigen Fenstern durchbrochen. Unsern

davon in den Champs Elysées hat sich das Stadthaus der vornehmen Pariser zur reichgeschmückten Villa, zu schloßartigem Bau herausgebildet. In England sind Villen und Cottages oft so wundersam, so individuell und eigenartig, daß man wohl gesagt hat, eines Engländers Haus ist nicht bloß seine Burg, sondern auch sein Irrenhaus. Hier liegt eine Villa im Empire-Stil, grăcisierend mit einem Porticus davor, weiß angestrichen ohne sonstigen Schmuck; dort erscheint ein pompejanisches Haus mit seinem roten Maueranstriche nachgeahmt; dort glauben wir auf steilem Felsenufer ein festes Castell mit Granitmauern zu sehen, und es ist doch nur eine bürgerliche Villa. Mitten aus grünem Walde leuchten die roten Ziegelwände eines Backsteinbaues, auf einer Anhöhe erhebt sich mit grauen Steinwänden hochgetürmt eine Villa im Charakter einer mittelalterlichen Burg; anderswo wieder hat der Bewohner die Form des Schweizerhauses vorgezogen; hie und da sieht man zierliches Rokoko die Wände überdecken und Thür und Fenster umrahmen oder den Riegelbau, die Erker, die spitzen Giebel, die Türme, die Dachreiter, die Windfahnen, die eisernen Gitter und Bekrönungen der deutschen Renaissance. Alles erscheint frei, willkürlich, rein aus dem Belieben des Bewohners oder des Baumeisters hervorgegangen. Manchem Hause sieht man an, daß es ganz aus dem Bedürfnisse hervorgegangen, aus dem Bedürfnisse nach Komfort, nach Wohnlichkeit, dem die Gestaltung sich hat fügen müssen; bei anderen wiederum ist die Façade die Hauptsache; dem Hausherrn war es vor allem um die äußere Repräsentation zu thun, um die stattliche oder malerische Erscheinung.

Und diese Freiheit ist an sich ganz in der Ordnung. Eben in ihr beruht der eigentliche Unterschied zwischen dem Stadthause und dem Landhause. Mehr oder weniger überall folgt das Stadthaus der Tradition und der Schablone und ist ge-

zwungen auf seine Nachbarn Rücksicht zu nehmen. Es steht mit ihnen in gleicher Front wie Soldaten und hat wie diese „Fühlung" mit seinen beiden Nachbarn. Es gewinnt erst Freiheit, wenn es weiter und weiter zu den Grenzen der Stadt hinausrückt, und auch dann erst nach und nach, bis es so weit draußen steht, daß es die Isoliertheit, die völlige Freiheit der Villa, d. h. die Freiheit aller vier Seiten, gewinnt.

Es ist überall so, aber besonders charakteristisch und klar erscheint die Entwicklung in den großen englischen Städten, wo das Bedürfnis nach Luft und Licht den Bewohner immer weiter hinausgeführt hat. Er hat in der Regel sein eigenes Haus und kann es erbauen, wo er will, unabhängig vom Zins- und Miethause.

Das Stadthaus hat in den Straßen des geschäftlichen Verkehres nur eine einzige Seite zur freien Gestaltung, die Straßenfront, und diese auch nur in sehr beschränktem Maße. Es ist an die gleiche Front, ziemlich auch an die gleiche Höhe gebunden. Gleicht nun ein Haus dem anderen so sehr, wie es in England der Fall ist, so erscheint die ganze Straßenfront wie ein einziges Haus. So die Vorderfaçade; die Rückseite, welche niemand sieht, bleibt vernachlässigt, die Seiten rechts und links sind eins mit denen des Nachbars. Es ist nicht anders mit dem Innern, mit der Anlage der Gemächer, der Halle und der Stiege. Auch hier herrschen Tradition und Schablone. Wer eines dieser englischen Stadthäuser kennt, der kennt sie alle.

Zwischen diesem Hause in der Stadt und der freigelegenen Villa ist, wie ein Gegensatz, so auch ein weiter Weg, auf welchem es aber Übergänge giebt, die in England zum Teile sehr charakteristisch sind. Der erste Übergang besteht in der mit Bäumen bepflanzten Straße, in der Allee, hinter welcher die Häuser mit oder ohne Vorgärten noch in geschlossener

Reihe stehen, also nur noch die Vorderfront allein künstlerischer Gestaltung und Verzierung darbieten. Noch mitten in der Stadt gelegen, haben sie wenigstens vom Lande das Grün der Bäume. Ein weiterer, in den englischen Städten gegenwärtig häufiger vorkommender Übergang besteht in den sogenannten Terrassen (terraces), wo zwei gleiche Häuser so mit einander verbunden und unter einem Dache gebaut sind, daß sie wie ein einziges Haus erscheinen. Mitten im Garten gelegen, hat jedes dieser Häuser drei Seiten frei. Es kommt auch vor, daß noch ein oder mehrere Häuser dazwischengelegt sind, so daß nur die Häuser an den Enden freie Seiten haben. Natürlich ist es immer Gesamtanlage nach Einem Plane.

Der Drang aber nach Luft und Licht hat sich damit nicht begnügt. Die Erleichterung, welche der moderne Verkehr in den Großstädten durch alle die neuen Erfindungen erhalten hat, die Möglichkeit, in wenigen Minuten weite Strecken zu durchfliegen und somit außerhalb der Stadt zu wohnen und doch täglich seinem Amte, seinem Geschäfte, seiner Arbeit obzuliegen, diese Möglichkeit hat die Wohnhäuser immer weiter und weiter hinausgerückt und hat so das Stadthaus in eine Villa, in ein Landhaus oder Cottage, wie man heute gern sagt, umgewandelt.

Dies ist in zweierlei Weise geschehen. Entweder es folgen diese Landhäuser den allgemeinen Straßenzügen, den Straßen, die aus der Stadt auf das Land hinaus führen und sich nach und nach in Landstraßen verwandeln, oder aber, und das hängt natürlich von der Beschaffenheit des Landes, von Bodenbedingungen sowie von der Möglichkeit des Verkehres ab — es sammeln sich die Landhäuser in Gruppen, zu Ortschaften, sei es im Anschlusse an Vororte und schon vorhandene Dörfer, sei es, daß solche Villenortschaften, dem Drange der Zeit

nachgebend, nach bestimmtem, erst neu geschaffenem, regelmäßigem Plane angelegt werden. Selbstverständlich kann auch beides mit und neben einander stattfinden.

Jene Ausbildung der Dörfer zu Villendörfern oder Villenstädten hat zahlreich um London stattgefunden, das auf den leichten Höhen von ihnen umlagert ist. Allseits führen die Eisenbahnen mitten in das Herz der Stadt hinein. Der Bewohner hat zugleich den Nutzen der Stadt und den Genuß des Landes. Die Häuser liegen frei im Garten, groß und klein, frei zu jeder Anlage und Gestaltung im Innern wie im Äußern, wie es dem Besitzer beliebt.

Anders ist der Vorgang in Wien gewesen und ist es heute noch. Trotz der Vorliebe seiner Bewohner für zeitweiligen Aufenthalt auf dem Lande, trotz der zahllosen Ausflüge, die sonntäglich auf das Land hinaus gemacht werden, hat sich die Villenliebe nicht wie in England entwickelt. Zum Teile mag das an den schlechten und ungenügenden Verkehrsmitteln liegen, die ja heute noch lange nicht auf der Höhe der Zeit sind. Bei solchem Mangel fehlen die in England vorhandenen Übergänge. Es giebt oder gab wenigstens bis in die neueste Zeit keine Straßen mit Alleen, keine Straßen mit Vorgärten, selbst in den Vororten und in jenen schon im Beginne der Berge gelegenen Dörfern, welche seit Menschenaltern als Sommerfrischen benützt werden, liegen die Häuser Wand an Wand unmittelbar an der Straße wie in der großen Stadt. Es wäre so natürlich gewesen, den von der besonderen Beschaffenheit des Bodens vorgezeichneten Wegen von der Stadt aus in die Thäler des Wiener-Waldes zu folgen und so ohne Unterbrechung von Stadt zu Land, vom Stadthaus zur Villa zu gelangen, aber überall ist zwischen der Stadt und jenen als Sommerfrischen dienenden Vororten ein weiter Gürtel unverbauten Landes. Die Einbeziehung aller Vororte in

das neue Groß-Wien mag vielleicht diesen Mangel aufheben, heute aber macht er sich bemerkbar und fühlbar.

Das Gefühl dieses Mangels mit dem wachsenden Bedürfnisse nach besserer und gesünderer Luft, mit dem Bedürfnisse nach Ruhe und Erholung von dem aufreibenden geschäftigen Treiben der Großstadt hat nun in Wien und sonst ein anderes Auskunftsmittel hervorgerufen. Da die in weiter Ferne oder in den Vororten neu erbauten Villen doch immer nur zu kurzem Sommeraufenthalte dienen können, nicht wie z. B. in der Umgebung von London zur beständigen Wohnung für Winter und Sommer, so ist man auf den Gedanken gekommen, in möglichster Nähe der Stadt einen Stadtteil zu erbauen, in welchem die Familie ihr eignes Haus für sich allein habe, mitten in einem Garten gelegen und gleicher Weise Winter und Sommer benützbar. Das Haus sollte die Vorteile der Stadt mit der Gesundheit des Landes und der Annehmlichkeit des eigenen Besitzes und des alleinigen Bewohnens verbinden. Eben jene unverbauten Strecken zwischen der Stadt und den Vororten ergaben die Möglichkeit, und so entstand bei Wien jenes Cottageviertel zwischen Währing und Döbling, dem nun eine zweite Anlage bei Hetzendorf gefolgt ist; andere werden geplant.

Ohne Zweifel ist damit etwas Gutes geschaffen und das Ziel, wenigstens teilweise, erreicht, wie man auch aus dem raschen Anwachsen dieser Anlagen schließen kann. Von den Höhen des Wiener-Waldes und der Türkenschanze streicht die Luft frei herüber, mitunter vielleicht allzu frei und allzu viel, aber das ist ja eine Eigenschaft des Wiener Klimas, der unaufhörliche Wind. Regelmäßige Straßen, mit Bäumen bepflanzt, teilen die Anlage in Vierecke. Jedes Haus liegt in seinem Garten, frei von allen vier Seiten, so daß es völlig als Villa gestaltet werden kann; keines stößt unmittelbar an

die Straße, so daß jene geschlossene Häuserreihe in den Vororten vermieden ist. Rasch sind die Sträucher und Bäume in den Gärten emporgewachsen und umgeben die Häuser bereits mit dichtem Grün. Wenn aber etwas in der Anlage verfehlt erscheint, so ist es der Umstand, daß fast alle Häuser für zwei Familien berechnet sind; damit ist die Absicht auf eigentliche Familienhäuser, wie sie doch bestimmt war, verfahren. Zwei Familien in verhältnismäßig kleinem Hause stören sich, in der Zinskaserne können viele neben einander existieren, da sich keine um die andere kümmert. Manche der Häuser, wogegen ja an sich auch nichts zu sagen ist, haben solche Größe und solche architektonische Bedeutung gewonnen, daß der Name Cottage kaum auf sie anzuwenden ist; es sind schon vornehme Villen.

Die den Engländern entlehnte Bezeichnung „Cottage" wird dort in England nur angewendet auf ein kleines bürgerliches Landhaus, das neben Wohnzimmer, Speisezimmer nur die nötigen Schlafzimmer und was etwa die Wirtschaft verlangt, in sich enthält. In der Regel stellt Cottage nur ein Erdgeschoß dar mit Schlafzimmern im Dachgeschoß. Sind die Räume größer, enthält das Haus noch ein erstes Stockwerk, macht es auch Ansprüche für eine wohlhabende oder reiche Familie, so kommen wir schon zu der auch in England allgemein üblichen Bezeichnung Villa. Gehen wir noch höher hinauf zum Landsitze der Gentry und des hohen Adels, so braucht, in aufsteigender Linie, der Engländer die Bezeichnung „Mansion", was etwa unserem „Landsitz" entspricht, „Manor", wenn es ein altes, etwa noch aus dem Mittelalter oder dem 16. Jahrhunderte stammendes Haus ist, und endlich „Castle" oder Schloß. Steigen wir unter Cottage herab, so finden wir noch den Ausdruck „Lodge", entlehnt dem italienischen „Loggia", aber mit ganz anderer Bedeutung. Lodge bezeichnet regel-

mäßig die Behausung des dienenden Personals auf dem Lande, der Pförtner beim Eingange des Parkes, des Forst- und Jagdpersonals, der Waldhüter und Hundewärter, der Aufseher in Wegen und Gärten. Dieses Häuschen enthält nebst der Küche gewöhnlich nur zwei Gemächer, eines zum Wohnen, eines zum Schlafen, von denen auch wohl jenes, das Wohnzimmer, mit dem großen Kamin und dem offenen Herde zugleich als Küche dient. Lodge wird aber auch häufig für ganz bescheidene Landhäuser kleinerer Familien angewendet.

So etwa lassen sich die verschiedenen englischen Ausdrücke für die ländlichen Behausungen meist städtischer Bewohner unterscheiden; es käme allenfalls noch der Ausdruck Farm, Meierei, Meierhof hinzu, doch da ist nicht das Haus die Hauptsache, sondern die Wirtschaft. Selbstverständlich ist eine bestimmte Trennung jener Ausdrücke nicht möglich; die Unterschiede gehen ineinander über, und es steht im Belieben des Besitzers, wie er sein Landhaus bezeichnen will, ob als Villa, Cottage oder Lodge. Er verfehlt auch niemals das zu thun, denn alle diese englischen Landhäuser haben ihre eigenen Namen, welche vorn an der Eingangsthür angebracht sind. Man kann sagen, es geschieht mit einem gewissen Rechte, denn wenn das Stadthaus der Schablone folgt, so sind die Landhäuser vermöge ihrer freien und mannigfachen äußeren Gestaltung vielmehr als Individualitäten zu bezeichnen. So heißt es denn etwa Sorrento Villa, Rose Cottage, Ivy Lodge oder dergleichen, wie es dem Besitzer gefallen hat.

Wenden wir jene englischen Ausdrücke auf die Währinger Anlagen an, so würden die meisten Häuser wohl dem Begriffe Cottage entsprechen, andere aber erheben sich darüber und dürfen als Villa bezeichnet werden; einzelne wenige können nur als Lodge gelten.

Wenn auch in der Cottage-Anlage die Häuser von allen

Seiten frei sind, so liegt doch in der Enge der Gärten wie in der Regelmäßigkeit der Einteilung und der Straßenlinien eine gewisse Beschränkung. Ein solches Haus kann z. B. selten nur die Gemächer nach den Himmelsgegenden anordnen, wie das Bedürfnis der Bewohner, die Rücksicht auf Leben und Gesundheit es verlangt. Man wird auch Rücksicht auf den nahen Nachbar und seine etwaige Indiskretion nehmen müssen, mit der er in unsere Fenster schaut. In dieser Beziehung ist die vereinzelt weit draußen frei gelegene Villa gegenüber derjenigen in der geschlossenen Cottage-Anlage von Vorteil; sie kann unabhängig nach dem Willen des Besitzers gestaltet werden. Aber der Wille stößt hier auf andere Bedingungen, auf Naturbedingungen, welche, wenn sie vernachlässigt werden, sich an Bequemlichkeit und Gesundheit der Bewohner rächen, richtig verwendet, aber auch zu einer Quelle des Vergnügens und der Schönheit werden. Diese Bedingungen liegen in der Beschaffenheit des Bodens, in der Umgebung, in der richtigen Benützung der Himmelsgegenden in Bezug auf Schutz gegen Wind und Wetter, Sonne oder Feuchtigkeit. Es ist z. B. nicht einerlei, ob ein Speisezimmer gerade zu der Zeit, wo wir die Mahlzeit einnehmen, von der Sonne durchglüht ist, oder unser Wohnzimmer, das uns zum ständigen Aufenthalte dient, dem Regen und den kalten Winden ausgesetzt ist. Es ist nicht einerlei, aus welchem Zimmer wir die etwa vorhandene schöne Aussicht, um derentwillen wir vielleicht den Platz erwählt haben, genießen sollen. Es ist nicht einerlei, nach welcher Seite unsere Schlafzimmer liegen, die vor allem Ruhe und völlige Trockenheit verlangen. Die Wünsche, welche wir in diesen Richtungen hegen, können freilich mit einander in Konflikt geraten; alsdann ist es Aufgabe des Architekten, den Konflikt so zu lösen, d. h. die Gemächer so zu legen und anzuordnen, daß die Nachteile möglichst wenig zur Wirkung

kommen, denn das Ziel der eigentlichen Aufgabe ist doch, das Haus für die Bewohner so herzustellen, daß sie bequem, zufrieden und gesund in demselben leben können. Das erste Ziel ist also ein praktisches; die möglichste Ausbeutung der Vorteile und Schönheiten, welche etwa die Lage bietet, steht in zweiter Linie. Der Architekt hat sie beide mit einander zu vereinen.

Das ist nun freilich schwer möglich, wenn es bei der Villa auf äußeren Glanz und Repräsentation abgesehen ist und, wie es ja häufig geschieht, zuerst die Vorderfaçade gezeichnet wird und dahinter sich dann die Gemächer fügen müssen, um schlecht und recht den Raum auszufüllen. Dabei geschieht es dann wohl, daß die Gemächer in ihren Größenverhältnissen nicht passen, daß wir dort Sonne haben, wo wir Kühlung brauchen, daß wir Kälte und Feuchtigkeit haben, wo wir Wärme wünschen, daß Speisezimmer und Salon schlecht zu einander liegen, das eine etwa zu klein, das andere zu groß ist, daß die Küche ihren Dunst durch das Haus verbreitet, und was der Übelstände mehr sind, welche das frei und richtig angelegte Haus gebildeter Menschen alle vermeiden kann und soll. Im Stadthause, bei seiner geschlossenen Lage, ist die Aufgabe nur in beschränkter Weise zu erfüllen, auf dem Lande aber ist kein Hindernis vorhanden, es sei denn, daß man um der schönen Aussicht willen der Bequemlichkeit Zwang anthun will.

Die Aufgabe zu erfüllen, muß man das Haus nicht von außen nach innen komponieren, sondern von innen nach außen; die Façade wird sich von selber einstellen. Der englische Architekt sagt daher mit Recht: Sorge für das Innere, das Äußere sorgt für sich selber.

IV.

Wenn der Platz, wie ihn der Besitzer erwählt und erworben hat, gegeben ist und die Summe der Gemächer, welche die Familie verlangt oder wünscht, bestimmt worden, so ist es die erste Sorge des Architekten, das Haus zu orientieren, d. h. seine Lage nach den Himmelsgegenden mit Rücksicht auf etwaige Aussicht oder Ansicht festzustellen. Will er von innen aus gestalten, so wird das Nächste sein, Größe und Lage des Familienzimmers, des Salons, des eigentlichen Wohnzimmers, oder wie man es nennen will, zu bestimmen. Es ist ja das dominierende Hauptgemach in einem Hause, welches die Grenzen wohlhabender, gebildeter Kreise nicht übersteigt, und eine solche Durchschnittsvilla haben wir hier im Auge. Sind Größe und Lage festgestellt, so fragt es sich weiter, wohin mit dem zweitbedeutendsten Zimmer, dem Speisezimmer, für welches, zumal bei größerer Zahl der Gäste, die oblonge Form passender ist als die quadratische, welche sich besser für den Salon eignet. Gewiß ist es wünschenswert und auch praktisch und natürlich, daß das Speisezimmer sich unmittelbar an den Salon anlegt, damit die Gesellschaft sich direkt von dem einen Zimmer in das andere begeben kann, ohne erst einen Umweg durch andere, vielleicht kühlere Räume, wie z. B. Korridore, machen zu müssen. Es fragt sich nun, an welcher Seite des Salons soll das Speisezimmer liegen? Wenn keine anderen Gründe obwalten, so ist diejenige Seite zu wählen, welche nicht die Nachmittags- oder Abendsonne hat. Es empfiehlt sich also für das Speisezimmer eine nördlich gerichtete Lage.

An diese nördliche Seite ist denn auch die Küche mit ihren Nebenräumen anzulegen, denn es ist angemessen, daß die Küche nicht allzu weit vom Speisezimmer entfernt wird, damit die Speisen nicht erst durch andere Räume getragen werden

müssen; die Speisen erkalten, und der Speisedunst verbreitet sich durch das Haus. Die unmittelbare Verbindung zwischen Küche und Speisezimmer ist aber auch nicht ratsam, damit die Gäste nicht von Hitze und Dunst der Küche belästigt werden, daher sich am besten zwischen beide Räume ein schmales Zimmer einschiebt, welches zum Anrichten der Speisen dient. Draußen an das Departement der Küche würde sich dann ein etwa vorhandener Gemüsegarten, Geflügelhof (basse cour), oder was sonst die Wirtschaft verlangt, anschließen. Es ist aber zu beachten, daß in der Anlage der Küche nicht blos der Komfort, die praktische Bequemlichkeit entscheidet, sondern auch die Landessitte. Im englischen Hause liegt die Küche mit allen hauswirtschaftlichen Nebenräumen im Souterrain, und dieses hat seinen eigenen Eingang, daher Bewohner und Gäste von allem, was die Wirtschaft betrifft, von den Zufuhren an Kohlen und Lebensmitteln und was dergleichen mehr ist, völlig unbelästigt bleiben. Das ist die Regel auch im englischen Landhause. Anders in Frankreich. Hier herrscht die ebenerdige Lage des Küchen-Departements vor, in der Stadt wie auf dem Lande. Im letzteren Falle kann es zur Seite des Hauses oder rückwärts seinen eigenen Eingang erhalten, was in der Stadt nicht immer möglich ist.

Sind die Haupträume, Wohnzimmer, Speisezimmer, Küchen-Departement richtig angeordnet und in Lage und Größenverhältnissen bestimmt, so machen etwaige Nebenräume, wie das Zimmer des Hausherrn oder ein Bibliothek-Zimmer, keine Schwierigkeit; sie legen sich an, wie die Umstände es gestatten oder wünschenswert erscheinen lassen, ohne viel Rücksicht auf regelmäßigen Grundriß, vielmehr mit Rücksicht auf leichten und besonderen Zugang.

Diese letztere Rücksicht gilt auch in ganz besonderem Maße für die Schlaf- und Gastzimmer, welche das obere Geschoß

einzunehmen haben. Sie sind wegen der festen, trennenden Mauern im wesentlichen gezwungen, der unteren Einteilung zu folgen, es ist aber unerläßlich, dafür zu sorgen, daß jedes Schlafgemach seinen Eingang hat, es ist ein Übelstand, wenn man, um zu einem Schlafzimmer zu kommen, durch ein anderes hindurchgehen muß. Dies ist im englischen Hause absolut vermieden, was bei der Lage der Zimmer über einander auch leichter geschehen kann, als wenn viele Zimmer auf gleichem Boden neben einander liegen. Unter allen Umständen besteht hierin eine Hauptaufgabe des Architekten, in der Zugänglichkeit und Absonderung jedes privaten Zimmers für sich, daneben dann auch in der Vermeidung vieler Thüren, was auch für die Wohnräume gilt. In England ist das Regel. In Frankreich kann es vorkommen, wie ich auf einem Plane gesehen habe, daß ein Salon sieben Thüren hat, darunter auch Doppelthüren. Ein solches Zimmer ist immer unbehaglich; es ist wie ein Raum ohne Wände, bei dem man niemals weiß, zu welcher Thür man wieder hinauskommt.

Bei einer Entstehung des Hauses durch eine Komposition von innen heraus kann es nun freilich vorkommen, daß der Grundplan des Hauses durchaus unregelmäßig ist; hier tritt ein Teil hervor, dort ein Teil zurück, so daß es ganz unmöglich scheint, dem Hause selbst nach vorn eine regelmäßige Façade zu geben, der Seitenfaçaden ganz zu geschweigen. Das ist wohl richtig. Aber wenn wir uns im Hause wohl und behaglich fühlen, wenn wir sehen, wie alles mit Komfort gerichtet ist, wie die Kommunikation und jedes einzelne Gemach auf das beste ihrem Zweck entsprechen, wenn wir, je nachdem wir es brauchen, hier von der Sonne unbelästigt, dort von ihr erwärmt sind, sollen wir uns dann um der Leute willen, welche im Vorbeigehen das Haus betrachten und kritisieren, noch viel um die Gestaltung des Äußeren sorgen?

Wir haben es gewiß nicht nötig, die Leute auf der Gasse muß man reden lassen, wie das Sprichwort sagt, aber die Unregelmäßigkeit des Grundrisses schließt die schöne Gestaltung des Aufrisses nicht aus. Wir brauchen daher um der Zweckmäßigkeit des Innern auf die schöne Wirkung des Äußern nicht Verzicht zu leisten.

Nur macht sich bei unregelmäßigem Grundrisse ein anderes Element der Schönheit geltend, nicht das rein architektonische, sondern das malerische, das pittoreske, das ist die stärkere Wirkung von Licht und Schatten, bedingt durch das Vor- und Zurücktreten der Teile, die größere Mannigfaltigkeit und Abwechslung im Luftprofile durch den größeren Wechsel der Linien und vielen Details an Fenstern, Thüren, an Ausbauten so wie an der Gestaltung des Daches, das die Unregelmäßigkeit des Grundrisses ebenfalls zum Ausdrucke bringt. Statt gebunden zu sein, gelangt der Architekt vielmehr zu größerer Freiheit und kann sein Werk leichter mit dem Charakter der Umgebung in Harmonie setzen.

Bei solcher freien Gestaltung ist es nicht nötig, daß wie in den Stilarten der neueren Zeit ein Fenster dem anderen gleicht und die Fenster die gleiche, allzeit symmetrische Stellung haben. Es kann ja sein, daß wir um der Aussicht willen im Salon ein besonders breites Fenster wünschen, vielleicht thunlichst weit erkerartig hinausgebaut, wie es in der englischen Villa so häufig ist: bei der malerischen Anlage waltet für den Architekten kein Hindernis ob. Wir können frei und sicher im Zimmer der Aussicht genießen, sicherer als auf dem zugigen offenen Balkon, und dem Äußern giebt der von Konsolen getragene, oben vielleicht mit Zinnen oder mit Eisen geschmückte Erker Schmuck und Interesse. Ebenso ist es mit dem Dache, das ja nicht selten noch Gast- und Schlafzimmer enthalten muß und in seiner Langweile von heraus-

tretenden Fenstern unterbrochen wird. Nehmen wir ein geschmücktes, mit kleiner Vorhalle versehenes Portal hinzu, dann etwa einen Aussichtsturm, beachten wir die verschiedene Gestaltung der vier Seiten, so entsteht ein Kunstwerk, unregelmäßig zwar, aber malerisch anzusehen und meist im besten Einklange mit der umgebenden Natur, die doch auch immer unregelmäßig ist, wenn sie Berge, Hügel, Felsen, Wald, Fluß oder See enthält. In England werden daher heute auch vorzugsweise die Villen, Cottages und Lodges nach solchem Prinzipe gebaut.

Mit diesem auf Unregelmäßigkeit des Grundrisses und malerischer Wirkung des Äußeren gegründeten Prinzip nähert sich die Architektur dem gothischen Stil, vielmehr der Weise des Mittelalters, welche, von ästhetischen Schrullen unabhängig, vor allem die Zweckmäßigkeit im Auge hatte. So geht der gotische Stil allerdings in bergiger Gegend oder in waldiger Umgebung, auf felsigem Ufer vortrefflich mit der Natur zusammen, sei es, daß der Bau aus grauem Gestein aufgeführt ist oder mit roten Ziegeln gegen das Grün der Bäume kontrastiert. Aber er ist weder überhaupt notwendig, noch in solcher Gegend allein passend. Wie am Bergeshang eine Villa zu gestalten ist, das haben die großen Renaissance-Architekten in Italien an unzähligen Beispielen gelehrt. Aber auch ihre Art ist nicht überall anwendbar, da auch das Klima und das vorhandene und erreichbare Baumaterial mitsprechen, so wie Landesart und Sitte. In Schweden an den Seen und langgestreckten Meeresbuchten liegen die Landhäuser in der Nähe der Städte als Blockhäuser aus horizontal gelagerten Baumstämmen aufgebaut ohne viel Schmuck und Architektur; eine andere Bauart würde eine Anomalie sein. Desgleichen hat das hölzerne Bauernhaus der Schweiz das sogenannte Châlet, ebenfalls aus Holz gezimmert, ent-

stehen lassen und vielfach als Villa in Mode gebracht. Würde man es nach Italien verpflanzen, so würde es alsbald vor der heißen Sonne zu Grunde gehen. Italien kann den geschlossenen Erker nicht brauchen, statt dessen hat es luftige und kühle Säulenhallen und die offene, von oben gedeckte Loggia eingeführt, welche uns, ohne von der Hitze vertrieben zu werden, die freie Luft genießen läßt. Beides, Säulenhallen und Loggien, wären im Norden wenig am Platze.

So hat ein jedes Land seine Eigentümlichkeiten und macht seine besonderen Anforderungen, welche man nicht übersehen, noch auch anderswo ohne weiteres nachahmen darf. Leider geschieht es oft genug, und man verpflanzt, was dem Norden angehört, in den Süden und umgekehrt. Man fehlt nicht weniger oft in ästhetischer Beziehung. Eine Villa in arabischem Stile leicht und farbig gehalten, wie sie wohl selten, aber doch vorkommt, eine Bauart, die der sonnige, lichtvolle Süden geschaffen hat, wird in unserem regnerischen Klima, unter unserem grauen Himmel immer fremdartig erscheinen. Ebenso würde ein antikes Haus mit seinen langen geraden Linien, seinem niedrigen Bau und seinen tiefen Farben, mit den steilen Wänden und den zerrissenen Linien unserer Berge nicht in Harmonie stehen, wohl aber ließe es sich in grüner Ebene auf sanftem Abhange denken, wo die Gegend selber schon harmonisch lange Linien zeigt. In solcher Gegend, auf dem sanftwelligen Boden Englands, in den ebeneren Gegenden Frankreichs findet auch der regelmäßige Bau der Renaissance oder der nüchterne des Empire-Stils mit seinen Kolonnaden, seiner weißen Tünche eine gute und passende Stätte.

In den meisten Fällen freilich, wo Landhäuser oder Villen sich zusammendrängen, eine jede auf verhältnismäßig kleiner Grundfläche gelegen, da ist auf Einklang mit der so zu sagen

künstlerischen Beschaffenheit des Bodens wenig Rücksicht zu nehmen. Will man, vom Komfort und der Zweckmäßigkeit im Innern abgesehen, die sich ja mit einer ästhetischen Gestaltung des Äußern vereinen lassen, seinem Landhause, sei es nun klein oder groß, ein wohlgefälliges Ansehen geben, ohne an einen bestimmten Kunststil zu denken, so hat man als Mittel dazu vor allem Bäume, Gesträuche, Blumen, überhaupt den Garten, der ja nie fehlt. Und dies ist wohl der häufigste Fall, zumal in städtischen Cottage-Anlagen. Man sieht es ja oft, das schlichteste Haus kann zur reizenden Erscheinung werden, wenn es von Epheu oder blühenden Kletterpflanzen umrankt ist, wenn herbstlich der wilde Wein mit seinen blauen Beeren und rotglühenden Blättern in schweren Massen herabhängt oder wenn ein Teil aus dem Grün der Bäume heraustritt, ein anderer sich hinter demselben versteckt, oder wenn eine Blumenpracht in schön gepflegten Beeten und Hecken und Stöcken es umgiebt. Die Natur ersetzt, was die Kunst vernachlässigt, und verbessert, was sie schlecht gemacht hat. Freilich muß es auch in rechter Weise geschehen, und wenn das Haus irgend architektonische Bedeutung hat, so muß auch der Garten nach seiner Art damit in Einklang gesetzt werden. Denken wir uns eine Villa in gotischem Stil oder in deutscher Renaissance mit der unsymmetrischen Anlage, mit dem hohen, steilen Dache und allen Türmchen, Zacken und Spitzen auf tafelebener Wiesen- oder Gartenfläche gelegen, so verlangt unser Auge mit Notwendigkeit grüne Laubbäume, welche den Rahmen oder den Hintergrund bilden oder einen Teil des Gebäudes zudecken, um mit dem anderen sich malerisch zu gruppieren. Jede Seite bietet alsdann einen anderen, wechselnden Anblick. Es ist so wie mit der Ruine, die uns reizend, malerisch, romantisch dünkt, wenn sie von Gesträuchen und Bäumen überwachsen ist, aber öde und unschön

erscheint, wenn sie des Pflanzenwuchses, also der Verbindung mit der Natur, entbehrt.

Wenn das Landhaus, wie in unseren Cottage-Anlagen, nur einen kleinen Raum für den Garten um sich herum hat, so ist mit demselben künstlerisch nicht viel anzufangen. Es handelt sich kaum um etwas anderes, als das Haus nach seinen vier Seiten freizustellen, sich mit Bäumen gegen die Indiskretion der Nachbarn zu sichern und, je nachdem, ein freies oder schattiges Plätzchen zu haben, um möglichst den ganzen Tag im Freien, in offener Luft zuzubringen. Die Erfüllung dieser praktischen Wünsche und Forderungen ist fast die einzige Aufgabe. Wenn dem Blumenfreunde noch ein sonniges Plätzchen übrig bleibt, seiner Freude zu genügen, so darf er zufrieden sein; die Aufgabe, um die es sich handelte, ist gelöst.

Ganz anders steht es mit jenen Villen oder Landhäusern, mit denen ein größerer Garten verbunden ist. Die Kunst auf der einen Seite verlangt auch die Kunst auf der anderen Seite, die Architektur ruft die Gartenkunst herbei zu gemeinsamen Werke.

Bekanntlich giebt es in der Gartenkunst zwei Richtungen, zwei verschiedene Stilarten, welche seit fast zwei Jahrhunderten im Kampfe liegen, der architektonische Garten und der natürliche oder landschaftliche Garten. Jene Richtung, die den Garten zu einem wirklichen Kunstwerke macht, indem sie ihn sowohl im Grundplane wie in der Behandlung seines pflanzlichen Elementes einer durchgreifenden künstlerischen, absichtsvollen, die Effekte berechnenden Gestaltung unterwirft, ist, vielleicht auffallender Weise, die ältere, ja die Jahrtausende lang allein herrschende Art.

Wie schon früher erwähnt, war der Garten im alten Ägypten gradlinig und regelmäßig angelegt, und der des

Römers zeigte schon die beschnittenen Laubwände und die aus dem Gebüsch ausgeschnittenen Figuren. Der gleichen Art folgte der Garten im Mittelalter, das den Garten zu schätzen und zu brauchen wußte, ohne aber ihn zu eigenartiger Gestaltung zu bringen. Ein wahres Kunstwerk im Sinne ihrer Architektur machte sodann die italienische Renaissance aus dem Garten im engsten künstlerischem Anschlusse an die palastartige Villa. Was die italienische Renaissance begonnen, kam im 17. Jahrhunderte in Frankreich unter Ludwig XIV. zur höchsten Entfaltung, so daß dieser Stil den Namen des französischen annahm. Sein Prinzip ist kein anderes als das uralte: gerade Linien, gerade Wände, Kaskaden, gemauerte Bassins, Springbrunnen, viel plastischer Schmuck in Gruppen und Einzelfiguren, Alleen, geschlossene Schattenpartien und freie, sonnige, blumengeschmückte, symmetrische Plätze. Dieser Stil ist großartig in den großen französischen Gärten, kleinlich dagegen in seiner Abart im sogenannten holländischen Stile auf glattem Boden mit zierlichen Geländern und Balustraden, Gitterwänden, Laubgängen, Pavillons und sonstigen Lustgebäuden, Kanälen mit stehendem Wasser, mit dem Vorherrschen der Blumen und Blümchen und dem Mangel großer Bäume.

Diese architektonische Richtung des Gartens war in Europa die allein geübte im ganzen 17. Jahrhundert und bis in das 18. hinein, selbst in England, von wo ihm die Opposition kommen sollte. Da erst entstand sein Gegensatz, der natürliche oder englische, auch landschaftliche Garten genannt, dessen Prinzip war, den Garten als eine Nachahmung der freien Natur darzustellen. Die Ursache seiner Entstehung war eine doppelte, einmal die neue Kenntnis des chinesischen Gartens, der gewissermaßen in einer Miniatur-Ausgabe alle Schönheiten und Eigentümlichkeiten der Natur in sich ver-

einigen sollte, zum anderen eben jener kulturgeschichtliche, insbesondere von Rousseau gepredigte Umschwung in den Anschauungen von Natur und natürlichen Dingen, dessen wir schon früher gedacht haben. Nun sollte der Garten nur eine Nachahmung, höchstens eine Verschönerung der Natur sein mit Wiesen und Feldern, Baumgruppen, Hainen, gewundenen Wegen, Bächen und Teichen. Dazu gesellten sich — allerdings sehr willkürlich und widernatürlich — Tempel in antikem Stil, romantische Ruinen und sentimentale Denkmäler von gebrochenen Säulen, Todtenurnen, weinenden Frauengestalten und was dergleichen mehr ist, Schöpfungen jenes seltsamen Geschmackes am Ende des vorigen Jahrhunderts, welches Sentimentalität, Romantik und antik-klassische Formen mit einander zu vereinen wußte. Mit diesen Beigaben und trotz derselben, von denen er heute so ziemlich wieder befreit ist, hat der englische Gartenstil sich bis zur Gegenwart so fest und alleinherrschend behauptet wie vor ihm der französische Stil.

Heute erhebt sich nun dieser wieder und strebt nach Gleichberechtigung, so daß auch für Villa und Landschloß die Frage entsteht, welcher Gartenstil im einzelnen Falle zu wählen ist. Die Entscheidung hängt eben so wohl von der Bauart des Landhauses ab — immer vorausgesetzt, daß dieses selbst architektonische Bedeutung hat — wie von der Beschaffenheit des Bodens und der Größe der Anlage. Erhebt sich ein anspruchsvolles Gebäude auf felsiger Höhe, so ist gewiß eine Gartenanlage, wie bei der italienischen Renaissance-Villa, welche mit freien Terrassen beginnt und die Linien der Architektur fortsetzt, am richtigen Platze. Ein Schloß, wie das von Versailles, auf leicht ansteigender Höhe gelegen, verlangt zu seinem Anblick der weiten und offenen Anlage in regelmäßiger Gestaltung. Trägt aber das Gebäude unregelmäßigen,

romantischen, burgenartigen Charakter, so mag auch Park und Wald nahe an dasselbe heranrücken.

In diesem Sinne ist die heutige Gartenkunst gewissermaßen ein Kompromiß zwischen beiden Stilarten eingegangen, indem sie die nächste Umgebung des Schlosses oder der Villa, mit Anschluß an die Architektur, auch architektonisch, d. h. mit geraden Linien frei und offen behandelt, weiter hinaus erst mit Baumpflanzungen kommt und zuletzt mit waldigen Partien in die freie Natur übergeht. Je nachdem nun Architektur oder die Umgebung in ihrer Bedeutung vorherrschen, läßt man auch den einen oder den anderen Charakter bedeutsam vortreten.

Dies gilt freilich, wie gesagt, nur von sehr großen Anlagen. Wo dem Garten nur ein kleines Areal von wenigen Quadratmetern zur Verfügung bleibt, ist es Thorheit einen englischen Garten anlegen zu wollen. Hier gilt es immer nur, mit Anschluß an die Villa durch Blumen, Kletterpflanzen, Gesträuche, Lauben und wenige Bäume, mit Verwendung von Springbrunnen, Balustraden und sonstigem plastischen Schmucke ein liebliches, reizvolles Bild zu schaffen, in welchem aber auch der Benützung durch die Bewohner Rechnung getragen ist. Denn darauf kommt es doch an, und das ist unerläßlich, daß, wie das Innere der Villa mit allem Komfort, zu vollem Vorteil für Annehmlichkeit und Gesundheit eingerichtet sein soll, ebenso auch der Garten dem Leben und Genuß seiner Besitzer entsprechen muß. In dieser Weise Ästhetik und Genuß zu verbinden, ist die Aufgabe, welche Besitzer, Architekt und Gärtner gemeinsam zu lösen haben.

Tischgeräte und Tischsitten in alten Zeiten

I.

Wenn wir uns heute eine modern gedeckte Tafel betrachten, so ist das gewiß ein reicher, herzerfreuender Anblick. Welche Fülle des Gerätes! Welcher Glanz der Beleuchtung! Welche Pracht der Farben! Eine frisch glänzende, schneeweiße Tischdecke, durchzogen vom Damastmuster oder farbigen Bordüreſtreifen, belegt mit dem buntgestickten Tischläufer, bestreut oder besetzt mit natürlichen Blumen, der Teller eines jeden Gastes umstellt mit einer ganzen Batterie von verschieden geformten, auch verschieden gefärbten Trinkgläsern; dazu Eßbestecke, Löffel, Messer, Gabeln von verschiedener Größe, Form und Material, angepaßt den mannigfachen Speisen, welche der Gast zu erwarten hat. Da stehen die blitzenden Krystallflaschen auf dem Tische, eine oder mehrere vor jedem Gaste; die Luxus- und Prunkgeräte, gefüllt mit Früchten und Konfituren, zierliche Salzfässer, duftende Servietten und so manches kleinere Gerät noch von blankem Silber oder poliertem Golde — das alles erglänzend, Lichter verstreuend, in Farben leuch-

tend unter den Gasflammen des Kronleuchters oder den Strahlen der elektrischen Beleuchtung.

Wie ärmlich, wie dürftig dagegen der Tisch unserer Vorfahren noch vor wenigen Jahrhunderten oder gar im Mittelalter! Wir haben in den Miniaturen und größeren Gemälden Abbildungen genug, welche uns, dem Leben getreu, Darstellungen von Gastmählern geben, Darstellungen aus königlichen und ritterlichen Palästen oder aus reichem bürgerlichen Hause, wenn auch unter dem Namen der Hochzeit von Cana oder Christus speisend beim Pharisäer Simon oder vom Gastmahle des Herodes oder von Artus' Tafelrunde oder aus Dichtungen und Romanen der französisch-burgundischen Epoche. Und das bestätigen zahlreiche Inventare des Hausrates, die noch vielfach aus dem Mittelalter erhalten sind. Sie wissen von vielen Kostbarkeiten zu erzählen, von reicher Arbeit in Silber, Gold und edlen Steinen, wenig aber von dem Geräte, das wir bei Tische als das notwendigste und unentbehrlichste gebrauchen.

An „Good cheer", wie man in Alt-England sagte, fehlte es nirgends bei den feudalen Festen und Gelagen. Speise und Trank waren im Überflusse vorhanden, ganze Ochsen wurden am Spieße gebraten und Hekatomben wurden zum Feste geschlachtet und verzehrt. Auch an zahlreichen Dienern fehlte es nicht. Aber wie sah es mit dem Geräte, mit den Instrumenten aus, mit allem, was dazu gehört, nett, reinlich, elegant und zugleich bequem zu speisen? Wohl war der Speisetisch mit einem Tischtuche überdeckt, aber keine Servietten gab es für den Gast oder erst in späterer Zeit. Wohl sieht man ganze Pfauen mit ihrem Gefieder und bunten Schweifen, ganze wohldressierte Schweinsköpfe und sonstige gehörige Braten, auch mächtige Fische in hohen Schüsseln liegen, aber sehen wir zu dem, was vor dem einzelnen Gaste

steht, so ist selten ein eigener Teller da — eine Scheibe Brot bildet den Ersatz; nicht immer steht ein eigener Becher vor ihm, nicht immer hat er ein eigenes Messer, wenn er es nicht mitgebracht hat, niemals eine Gabel, und erst in späterer Zeit, im 16. Jahrhunderte, einen Löffel. Für alle diese bei uns so mannigfachen Geräte oder Instrumente eines reinlichen Speisens, deren allgemeinere Anwendung erst in die letzten Zeiten des 17. Jahrhunderts fällt, bilden den Ersatz — Hand und Finger. Mit der Hand nimmt der Gast das Fleisch von dem Vorschneider oder allenfalls mit der Spitze oder auf der Breite des Messers, wenn er eines hat; mit der Hand greift er in die Schüssel, gemeinsam mit seinen Mitgästen, einerlei ob dieselbe trockene oder saucige oder breiige Gegenstände enthält.

Bei solcher, in hochgebildeter, feiner und eleganter Gesellschaft nicht gerade den Appetit reizender Art des Speisens — man denke zum Beispiele an die ritterlichen Damen und Herren im Zeitalter des Minnekultus oder an die zeremoniösen und feierlichen Hofsitten und an die Kostüme aus den kostbarsten Brokatstoffen am Hofe von Burgund — bei solcher Art mußte man an ein Gegenmittel gegen das Beschmutzen der Hände und das Undelikate des Vorganges denken. Früh war daher schon die Sitte eingeführt — sie verliert sich mit ihrem Ursprunge in die dunklen Zeiten des Mittelalters — die Hände vor und nach dem Essen zu waschen. Vor dem Essen geschah es der anderen Gäste wegen, damit ein jeder die Überzeugung hege, daß sein Nachbar, der mit ihm in dieselbe Schüssel lange, die Hände rein habe. Nach dem Essen geschah es der eigenen Reinlichkeit wegen. Dazwischen mußte dann, bis Servietten aufkamen, das Tischtuch herhalten, wenn nicht etwa bei längeren Mahlzeiten zwischen den einzelnen Gängen öftere Gelegenheit zum Waschen der Hände geboten

wurde. Das Waschen vor dem Essen war unerläßlich; erst wenn das geschehen war, setzte sich die Gesellschaft zu Tische.

Bei Mahlzeiten im bürgerlichen Hause oder wenn zufällig nur eine Kollation gereicht wurde, genügte es, die Hände an dem Apparat zu waschen, der sich gewöhnlich in dem Zimmer befand, wo gespeist wurde: an der Wand ein Behälter mit Wasser, das aus einem Hahn sich in ein darunter stehendes Becken ergoß. Neben diesem Apparate hing an der Wand auf einer Rolle ein langes Handtuch, an welchem man sich die Hände abtrocknete. Das genügte aber nicht im vornehmen Hause, noch bei größeren Mahlzeiten. In solchem Falle gingen Pagen, Diener und Dienerinnen herum, mit Wasserkannen, Becken und Handtuch versehen, gossen Wasser auf die Hände der Gäste und trockneten sie ab. Das Handtuch wurde dabei über die Schulter gelegt. Diese Sitte ist in Frankreich als Hofceremoniell bis ins 18. Jahrhundert geblieben. Alle die Herren, und es waren sehr vornehme dabei, welche bei den königlichen Mahlzeiten Dienst hatten, sei es als Mundschenk, sei es als Truchseß, trugen als Zeichen ihrer Würde ein Handtuch über der Schulter.

Je weniger Gefäße und Geräte auf dem Tische standen, um so mehr wurde gerade mit diesen Waschgefäßen von Kanne und Becken Luxus getrieben. Bei Hofe und in reichem Hause bestanden sie aus Silber, wenn nicht aus Gold, und die reichste Arbeit nach Kunst und Geschmack war an sie verwendet. Der französische Hof besaß zur Zeit Karls VI. deren bereits 60 Stück. Sehr zahlreich sind die geschlagenen, mit weltlichen, auch mit religiösen Gegenständen verzierten Messingschüsseln aus dem Mittelalter erhalten. Sie dienten ebenso im Hause wie in der Kirche, wo dem Priester vor dieser heiligen Verrichtung das Wasser zur Reinigung aus der Kanne auf die Hände gegossen wurde. Diese Kannen, Aqua-

manile genannt, hatten nicht selten die Form von Tieren, von Löwen, Hunden, Pferden u. a. Nicht anders war es auch im weltlichen Gebrauche, und es mögen diese Kannenformen auch zu beiderlei Zwecken gedient haben. Nicht selten sind auch andere Kannenformen aus Messing oder Bronze, schlanke Formen auf hohem Fuße mit Henkel und zierlicher Ausgußröhre. Sie gehören noch dem 14. und 15. Jahrhunderte an und vertreten die Formen der gothischen Kunstepoche. Als dann die Kunst der Renaissance-Zeit ihren Aufschwung nahm und das Kunstgewerbe mit sich zur höchsten Höhe hinaufführte, wurden aus diesen Waschkannen und Schüsseln Prunkgeräte und Kunstwerke der allervornehmsten Art, Zierden der königlichen und fürstlichen Schatzkammern, welche kaum noch in praktischen Gebrauch genommen wurden. Die Kannen erhielten die edelsten, reich und fein gegliederten Formen, die Schüsseln wurden flacher, mit breitem Rande versehen und getriebenen Ornamenten und figürlichen Szenen von allervollkommenster Arbeit überdeckt. Viele solcher Beispiele sind noch erhalten; eines der reichsten und schönsten befindet sich aus der ehemaligen Schatzkammer in Wien im kaiserlichen Museum, eine große ovale Schüssel, im ganzen Innern mit hochaufliegenden Figuren gefüllt, welche den Triumph Amors darstellen. Es ist eine Arbeit Christoph Jamnitzers, des jüngeren Nürnberger Goldschmiedes dieses Namens, vom Jahre 1604.

Die Kunst der Renaissance arbeitete diese Prunkstücke vorzugsweise in Gold oder vergoldetem Silber, ebenso aber auch in Zinn, wie die berühmten und viel besprochenen Kannen und Schüsseln von Briot und Enderlein beweisen. Frankreich schuf sie zahlreich in Kupfer mit Limosiner Email, Italien dagegen in seinen Majoliken. Museen, Schatzkammern und Privatsammlungen haben uns von allen diesen Arten bewundernswürdige Beispiele auf-

bewahrt, zumeist noch dem 16. Jahrhundert angehörig. Später, im Laufe des 17., gesellte sich zu diesen Metallgefäßen die weißglasierte, farbig verzierte Fayence, welche von Delft ausging und dann sich durch Frankreich, Deutschland und andere Länder verbreitete. Die Fayencegefäße begannen selbst die silbernen zu verdrängen, zumal als in den großen Kriegen Ludwigs XIV. die Silbergeräte wieder in die Schmelze wanderten. Danach, im Anfange des 18. Jahrhunderts, kam auch das neu entdeckte Porzellan hinzu. Doch mittlerweile hatten sich die Tischsitten geändert, das Waschen der Hände vor und nach dem Essen kam in Hinwegfall, und das neue Material mußte sich neuen Gefäßformen zuwenden. Schon Ludwig XIV., der kein Freund des Wassers war, hatte sich damit begnügt, die Hände mit einem angefeuchteten Handtuche abzuwischen, während seine Hofdamen die gleiche, damals durch den neu eingeführten Gebrauch der Gabel weniger notwendige Verrichtung in einem Nebenkabinet vollzogen.

Bis dahin freilich war es trotz des Händewaschens mit der Reinlichkeit beim Essen schlecht bestellt gewesen. Während des Essens selber benützte der Gast den vor ihm herabhängenden Teil des Tischtuches zum Reinigen seiner Hände, zum Abwischen des Mundes, ja selbst zum Schneuzen der Nase. Noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, in der Blütezeit der vornehmen und feinen italienischen und französischen Renaissance-Gesellschaft, war dergleichen nicht ausgeschlossen, am wenigsten in Deutschland, wo zu jener Zeit eine ungemessene Trinkerlust Tisch und Tafel beherrschte. Damals schrieb Erasmus von Rotterdam, der große und geistreiche Gelehrte, eine eigene „Tischzucht", zwar an die Knaben gerichtet, aber, wie aus dem Inhalte zu schließen, auch für ältere Leute passend und notwendig.

Unter diesen Anstandsregeln heißt es z. B.: Die nassen

Finger abzulecken oder am Rocke abzuwischen ist gleicher Weise unanständig; das kann man mit der Serviette oder mit dem Tischtuche thun. Manche fahren, kaum daß sie sich niedergesetzt haben, mit den Händen in das Essen, das ist wölfisch. Vor Tisch hat man sich zu waschen, die Nägel zu schneiden, überhaupt alles Unschickliche vorher abzuthun. Wenn eine Serviette gegeben wird, hängt man sie über die linke Schulter oder den linken Arm (es kommt aber auch schon vor, daß Damen sie über die Kniee legen). Das Brot zusammenzudrücken und mit den Fingerspitzen zu brechen, das lasse du das Vergnügen einiger Hofleute sein, du schneide es anständig mit dem Messer und reiße oder schneide nicht ringsum die Rinde ab. Mit den Fingern in Brühe hineintauchen, ist ungebildet; der Knabe soll mit dem Messer oder der Gabel (fuscia) nehmen, was er haben will, und sich das nicht aus der ganzen Schüssel heraussuchen, sondern nehmen, was gerade vor ihm liegt. Was mit Händen nicht zu nehmen ist, nimmt man mit Brotstücken. Wenn jemand aus einem Kuchen oder einer Pastete etwas mit dem Löffel reicht, so empfange es mit einem Brotstück (als Teller nämlich) oder einem dargereichten Löffel und schütte die Speise auf das Brot und gieb den Löffel zurück. Wenn das zum Kosten Herumgereichte zu flüssig ist, so nimm den Löffel und gieb ihn zurück, nachdem du ihn an der Serviette ausgewischt hast. Brot, von dem du schon abgebissen, soll man nicht wieder in die Brühe thun, und nimmt man wieder etwas aus dem Munde, soll man es heimlich wegwerfen, abgenagte Knochen nicht in die Schüssel zurückgeben, nicht auf die Tischdecke legen, noch unter den Tisch werfen. Drei Finger in das Salzfaß getaucht, nennt man gewöhnlich das Bauernwappen. Auch wird dem Knaben angeraten, frühzeitig zu lernen, wie jede Fleischspeise verschieden nach ihrer Art zerlegt wird.

Man sieht aus diesen Vorschriften des gelehrten und weltgebildeten Erasmus, daß ein besseres Anstandsgefühl bereits mit den herkömmlichen Tischsitten im Kampfe liegt. Es sind auch bereits Behelfe im Gebrauche, die noch im Mittelalter gar nicht oder höchst selten vorhanden waren, wie Teller, Löffel, Servietten. Wie weit das der Fall war, darauf komme ich noch im Einzelnen zurück. Eine Hauptrolle für die Reinigung spielte noch immer das Tischtuch, das unter solchen Umständen in der Haushaltung in großer Zahl vorhanden sein mußte, da jeden Tag zu wechseln war. Die Inventare königlicher oder vornehmer Häuser beweisen das auch. Zahlreiche und solide Leinwäsche hat sich von jenem mittelalterlichen Brauche her als Passion der Hausfrauen bis in unser Jahrhundert erhalten, und ein solcher Besitz erfreut heute noch das weibliche Gemüt.

Aber nicht bloß der Besitz, auch Feinheit und Verzierung der Tischdecke erfreuten schon im Mittelalter. Auf allen Abbildungen, in denen Mahlzeiten dargestellt sind, ist stets die Tafel mit einer Decke überzogen, welche ringsum bis gegen den Boden herabfällt. Sie zeigt sich entweder weiß, ungemustert, oder sie ist damastartig mit einem regelmäßigen Muster bedeckt oder sie besitzt eine farbige Bordure, welche zuweilen mit Fransen endet. Auch handbreite Streifen in waschechter Farbe überziehen, wechselnd mit Weiß, die ganze Fläche, und in diesen Streifen sieht man allerlei Tier- und Menschengebilde, auch wohl religiöse Gegenstände. Die Art der Verzierung gehört dem 15. Jahrhundert, und manche der erhaltenen, keineswegs seltenen Beispiele mögen in so frühe Zeit zurückreichen. Die Damastweberei der Tischleinwand beginnt etwa im 14. Jahrhundert und wird dann öfter erwähnt. Neben der Weberei war es aber auch die Aufgabe der Nadel, das Tischtuch zu verzieren, und zwar als häusliche Arbeit der

Damen. Mit farbiger Seide wurden Ecken und Borduren bestickt und auch wohl der Mitte eine bildliche Darstellung gegeben. Vieles dieser Art hat sich noch heute aus dem 16. Jahrhundert erhalten. Auch auf diesen Stickereien findet man jene im Mittelalter so beliebten Darstellungen, in denen die Macht des Weibes über Kraft und Weisheit des Mannes triumphiert, so Salomon vom Weibe zum Götzendienste verleitet, der weise Aristoteles, auf allen Vieren kriechend, von der schönen Phyllis vor das Fenster des großen Alexander geritten, Virgil im Korbe an der Wohnung seiner Dame hängend, und anderes. Später trat mehr die Weißstickerei an die Stelle der Buntstickerei, bis für den Tischgebrauch allein das weiße Damastgewebe übrig blieb, dieses aber wurde in seiner Musterung allzu künstlich, indem die Technik sich selbst an große historische Figurenbilder wagte, von denen natürlich bei der überaus schwachen, nur von dem auffallenden Lichte hervorgerufenen Wirkung auf dem Tische wenig oder gar nichts zu sehen war. Erst in unseren Tagen, wie bekannt, hat man wieder versucht, und nicht ohne Erfolg, farbige Verzierung und Farbenwirkung in die Tisch- und Hauswäsche hineinzubringen.

II.

Gleichzeitig mit der damascierten Tischdecke, etwa um das Jahr 1400, geschieht auch die erste Erwähnung der Tischservietten als Mittel der Reinigung von Hand und Mund für jeden einzelnen Gast, wohl zu unterscheiden von den Handtüchern, welche vom dienenden Personal mit dem Wasser zum Handwaschen dargereicht wurden oder an der Wand neben dem Waschapparate hingen. Solche Handtücher standen schon im Altertum im Gebrauche. Einer besonderen Serviette aber,

welche vor den Gast hingelegt wurde, bediente sich zuerst, soweit die Nachrichten reichen, König Karl VI. von Frankreich, und zwar im Jahre 1403. Es war Gewebe aus der Stadt Rheims, welche damals durch ihre Leinen-Manufacturen berühmt war. Von dem an scheint der Gebrauch, wenigstens im eleganten Frankreich und in seiner vornehmen Gesellschaft, sich ziemlich rasch verbreitet zu haben. Die Königin Isabella besaß erst ein halbes Dutzend; fast hundert Jahre später (1497) hatte Katharina von Angoulême Gräfin von Rohan schon 23 Dutzend. Im 17. Jahrhundert besaßen auch bürgerliche Leute, wie z. B. Molière, ihrer zu vielen Dutzenden. In Deutschland waren sie am Anfang oder in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts auch bereits eingeführt, wie die Lehren des Erasmus von Rotterdam uns schon dargethan haben, doch wird gerade von Deutschland (und auch von Italien) gesagt, daß hier der französische Gebrauch der Serviette noch nicht so stattgefunden habe, vielmehr das Tischtuch noch dem alten Brauche diene und die Gäste sich Hände und Arme bis zum Ellbogen hinauf beschmierten. Das feine Frankreich wußte besseren Gebrauch davon zu machen. Man machte sie im vornehmen Hause aus feinster Leinwand und trieb einen großen Luxus damit. Der Marquise von Pompadour kostete die Tischwäsche, welche sie für ihre Gäste in Crecy angeschafft hatte, die Summe von 600.000 Livres. Man trieb auch allerlei Kunst mit den Servietten, indem man sie so künstlich zu falten verstand, daß sie nicht bloß verschiedene Figuren, sondern auch Tiergestalten vorstellten, ja selbst eine ganze Jagd. Ein französischer Bischof zeichnete sich besonders darin aus. Der Tafeldecker war schon ein Künstler im 16. und 17. Jahrhundert; es gab auch Bücher für ihn mit Abbildungen, in denen dargestellt war, wie man den Braten, Vierfüßler wie Vögel, richtig zu zerlegen hatte und wie die Servietten zu falten waren.

Bei Hofe freilich war es nicht die Kunst allein, welche die Sorge des Tafeldeckers bildete; es gab strenge Vorschriften nach Rang und Stand der Gäste. So heißt es z. B. von den Gräfinnen und Baroneſſen am burgundischen Hofe im 15. Jahrhundert: „Bei Tisch können sie von Edelleuten bedient werden, aber dieselben dürfen die Serviette nicht über der Schulter, sondern nur einfach unter dem Arme tragen; ihr Brot darf nicht eingewickelt sein, sondern wird neben das Messer auf eine untergebreitete Serviette gelegt; ihr Haushofmeister darf keinen Stock führen, noch ihre Tafel mit doppelten Tischtüchern bedeckt sein.“ Diese letzte Bestimmung bezieht sich darauf, daß vor Fürstlichkeiten oder besonders hohen Personen auf das große allgemeine Tischtuch noch ein kleineres für sie allein gelegt wurde, um so von den Gästen minder hohen Ranges unterschieden zu sein. Mit jenen auf demselben Tischtuche zu speisen, galt als besondere Ehre, wie anderseits die Trennung oder die Verweigerung als Beleidigung gelten konnte; daher auch die Redensart vom Zerschneiden des Tischtuches.

Wir sehen, selbst an das Brot, ob eingewickelt oder frei liegend, hatte sich das Ceremoniell geknüpft. Das Brot hatte aber auch auf dem mittelalterlichen Tische eine ganz andere Bedeutung als heute, wo es nur zur gelegentlichen Zukost dient. Damals vertrat es die Stelle des Tellers und wurde auch wohl in der entsprechenden Form ausgebacken. Mit Brot empfing man die tranchierten Fleischstücke, das Brot sog die Saucen und Brühen ein, so daß man nach genossener Speise auch die Teller verzehrte. Mit Brot tauchte man in die Schüssel, mit der Schmolle reinigte man auch wohl die Finger. Man sieht daher auch auf allen Abbildungen von Mahlzeiten stets Brot auf dem Tische liegen, und zwar in

verschiedenen Gestalten, in denen man die heute noch üblichen unschwer erkennen kann.

Mit dieser Bedeutung des Brotes in der Tischsitte stimmt es, daß Teller, eigentliche Teller, wie sie heute so zahlreich gebraucht werden, erst verhältnismäßig spät vorkommen, noch später Löffel und Gabel. Nur die Messer waren als allerunentbehrlichstes Werkzeug stets vorhanden. Wenn sie auf den Abbildungen von Gastmählern auch nicht gerade vor jedem Gaste liegen, so ist doch anzunehmen, daß ein jeder bei Tische sein besonderes Messer hatte; im Notfalle hatte er es selber mitgebracht.

Es gab zweierlei Messer für das Mahl, größere Tranchiermesser und kleinere für den Gast. Das Zerlegen wurde, wie schon angedeutet, als eine Kunst betrachtet; ein jeder sollte darin geübt sein, wie Erasmus schon den Knaben empfiehlt. Bei Hofe gab es Beamte dafür, oft von hohem Range. Das Tranchiermesser diente auch dazu, dem Gaste das abgeschnittene Fleisch vorzulegen, während das kleinere Messer auch dazu benützt wurde, die Speise, insbesondere das Fleisch, zum Munde zu führen. Zu dem Ende hatte jenes eine breite Klinge, dieses eine schmale und spitze. Auch das Tranchiermesser war spitz, und nur als es im 16. Jahrhundert auch wohl besondere Vorlegemesser gab, waren diese vorn in gerader Linie abgestumpft. Bei uns sind heute alle Tischmesser oben an der Klinge abgerundet; im Mittelalter bis in das 17. Jahrhundert hinein waren sie ebenso nach der Regel spitz zulaufend, aus dem angeführten Grunde. Dieser Grund aber fiel hinweg, als man sich des Löffels und der Gabel zu bedienen lernte. Die Umänderung wird dem Kardinal Richelieu zugeschrieben, der zum öfteren einen sehr unsauber essenden Gast in dem Kanzler Seguier bei sich sah. Dieser, von dem man sagte, daß er sich Mund und Hände in der

Sauce wasche, hatte die üble Angewöhnung, sich mit der Spitze des Messers die Zähne zu stochern. Dies zu verhindern, gab Richelieu den Befehl, alle Messer oben an der Klinge rund schleifen zu lassen. Sein Beispiel fand Nachahmung, und die runden Tischmesser wurden nach und nach allgemein. Sie haben freilich die heute verpönte und noch nicht ausgestorbene Sitte, das Messer zum Munde zu führen, nicht verhindern können.

Mit dem Messer wurde schon im Mittelalter viel Luxus getrieben und viel Kunst daran verwendet, d. h. an den Griff, denn die Klinge war zu sehr der Abnützung ausgesetzt und konnte viel Verzierung nicht gebrauchen. Doch gab es silberne, vergoldete und im 16. Jahrhundert auch gravierte Klingen. Dagegen am Griffe fanden der Goldschmied, der Steinschleifer, der Graveur und Modelleur, der Bildschnitzer, selbst der Maler mannigfache Arbeit. Man hatte Griffe von Gold, von Silber, Holz, Elfenbein, Krystall und Achat, später im 17. und 18. Jahrhundert auch von Fayence und Porzellan.

Die gleiche Kunst wurde auch dem Löffel zu teil, doch trat dessen Tischgebrauch erst viel später ein als der des Messers. Erst vom 16. Jahrhundert an wurden beide Instrumente unzertrennliche Begleiter bei Tisch, daher sie uns auch häufig in einem gemeinsamen Etui erhalten sind. Noch später, wie wir sehen werden, gesellte sich die Gabel dazu als Dritte im Bunde.

Schöpflöffel, Küchenlöffel waren schon dem Altertum nicht fremd; in der Hand des Gastes bei Tische aber erscheint der Löffel nicht vor dem 14. Jahrhundert. Er war von Holz, von Eisenblech, von Zinn, von Silber, vergoldet und von Gold. All dergleichen ist noch in den Sammlungen vielfach erhalten, selbst aus gotischer Kunstepoche, wenn auch kaum ein Stück in das 14. Jahrhundert hinabreichen dürfte. Das hohle Mund-

stück, die Kelle, hatte wechselnd und nebeneinander verschiedene Formen, rund, oval, vorn breit und nach dem Stiele sich zuspitzend, dann umgekehrt, rückwärts breiter und nach vorn spitz zulaufend; das ist die heutige Form. Das Eigentümliche der älteren Löffelformen bestand aber in einem außerordentlich kurzen Stiele, so kurz, daß ihn kaum die Hand fassen konnte. Wie er zu dem langen Stiele kam, wird wohl aus der Eigentümlichkeit einer besonderen Mode hergeleitet. Als in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts die Mode der gewaltigen Mühlsteinkragen, der Krausen oder Krösen, wie sie damals hießen, entstand, war es schwer, über sie hinweg bloß mit der Hand oder mit dem kurzen Löffel den Mund zu erreichen, und ebenso zu verhindern, daß man den Kragen beschmutzte. Da gab man dem Löffel einen langen geraden Stiel und verlängerte so gewissermaßen Hand und Finger. So die Erklärung, doch dürfte es leicht sein, nachzuweisen, daß es auch schon früher Eßlöffel mit einem längeren Stiele gab, wie anderseits der allgemeine Gebrauch des Eßlöffels erst dem 17. und 18. Jahrhundert angehört.

Dieser verlängerte Stiel war gerade, ein dünner runder Stab, der an seinem Ende häufig mit einem Figürchen verziert war, insbesondere mit denen der Apostel. Viele der Art sind uns noch heute erhalten. Den Löffel leichter zu fassen und sicherer und bequemer in der Hand zu halten, wurde der Stiel dann breit und gebogen, wie wir ihn heute besitzen. Das brauchte aber eine lange Entwickelung, wie auch erst nach und nach die besonderen Löffelformen zu bestimmtem Gebrauche sich bildeten. Erst im 18. Jahrhundert gab es neben den Eßlöffeln Saucenlöffel, Kaffeelöffel, Zuckerlöffel zum Streuen mit durchbrochenem Mundstück, Salzlöffel u. a.

Erst weiten Wegs folgte dem Löffel die Gabel, welche heute sein unzertrennlicher Begleiter ist und uns zum Speisen

ganz unerläßlich und unentbehrlich scheint. Und doch ist ihr, ich will nicht einmal sagen, allgemeiner, nur allgemeinerer Gebrauch kaum zweihundert Jahre alt. Auf keiner Abbildung einer Mahlzeit vor dem 17. Jahrhundert findet sich eine Gabel abgebildet, in keiner Chronik, welche Beschreibung von Festen giebt, wird sie erwähnt. Und doch existierte sie im Mittelalter, wie das Altertum sie kannte, nur diente sie nicht dem Gebrauche, für den sie uns heute eben so gewöhnlich wie unentbehrlich ist. Sie existierte in der Küche so wie als Tranchiergabel für den, der das Fleisch zu zerlegen hatte, obwohl auch von diesem berichtet wird, wie er das Fleisch mit der Linken hält und mit der Rechten das Messer führt. In den Inventaren vornehmer Familien kommen schon im 14. Jahrhundert Dutzende von Löffeln vor, daneben aber nur eine einzige oder höchstens zwei Gabeln. So selbst im königlichen Schatze. Unter solchen Umständen kann diese eine Gabel nicht zum gewöhnlichen Tischgebrauche gedient haben — sie würde auch aller sonstigen Tischsitte widersprechen; sie muß demnach einen besonderen Zweck gehabt haben, und dieser bestand darin, Toast zu machen, d. h. Brot, das man nicht alle Tage frisch hatte, über dem Kaminfeuer zu rösten, wie es noch heute in England geschieht. Sodann scheint sie zu Früchten so wie für Süßigkeiten, wohl wegen deren Klebrigkeit, gedient zu haben. Das Mittelalter liebte solches Zuckerwerk, für welches die Kunst schöne Gefäße schuf.

Die erste Erwähnung der Speisegabel stammt zwar schon aus dem 12. Jahrhundert. Es war eine vornehme byzantinische Dame, die nach Venedig kam und zur Verwunderung der Venetianer sich bei dem Essen der Gabel bediente. Die Sitte mag also am überfeinerten byzantinischen Hofe heimisch gewesen und von dorther auch nach dem Westen Europas gekommen sein. Bis zum 16. Jahrhundert aber geschieht ihrer

weiter keine Erwähnung. Wenn, wie es wahrscheinlich ist, die nach der Eroberung Konstantinopels durch die Türken in der Mitte des 15. Jahrhunderts aus ihrer Heimat vertriebenen Griechen die Sitte mit nach Italien gebracht haben, so hat sie doch lange, lange Zeit gebraucht, bis sie allgemein geworden. Die Gabel (fuscia), welche Erasmus, wie früher schon mitgeteilt, in der Hand des Knaben erwähnt, war jedenfalls ein seltener Fall, wenn nicht der Ausdruck fuscia ein anderes Instrument bedeutet. Im Anfange des 17. Jahrhunderts ist selbst im verfeinerten Frankreich der Gebrauch der Gabel eine ganz auffallende Erscheinung. Damals erschien ein Pamphlet unter dem Titel: „L'Isle des Hermaphrodites", welches die verweichlichte, weibische Gesellschaft, von welcher in dem Büchlein die Rede ist, als mit Gabeln und Löffeln essend darstellt. Der Erzähler ist so erstaunt darüber, daß man sieht, die Sitte war weder am Hofe, noch in der Gesellschaft eingeführt, wenn es auch schon einzelne zart empfindende Leute gab, welche sich der Gabel bedienten.

Die Entscheidung im Gebrauche der Gabel fiel um die Mitte des 17. Jahrhunderts, und zwar ging sie aus demselben Hotel Rambouillet hervor, welches so viel für die Verfeinerung der Sitten wie der Litteratur in Frankreich gethan, allerdings auch die Verzärtelung der Empfindungen und die Affektiertheit und Ziererei der Pretiösen verschuldet hat. Damals wurde der Herzog von Montausier, ein intimer Freund des Hotel Rambouillet und seiner Bewohner, der auch die Tochter des Hauses, die schöne Julie, das Muster zarter und feiner Weiblichkeit, geheiratet hatte, Oberstthofmeister des Königs Ludwig XIV. Er soll es gewesen sein, welcher am Hofe den Gebrauch der Gabel eingeführt hat, und der Einfluß des Hofes machte denselben sodann in der vornehmen Gesellschaft allgemein. Eine Zeichnung, welche das Eßbesteck

des Königs darstellt, enthält bereits die Gabel. Sie erscheint nun auch auf den Abbildungen. Unter den zahlreichen Kupferstichen von Abraham Bosse, welche Scenen aus dem gesellschaftlichen Leben von Paris darstellen und, wie nach dem Kostüm zu schließen, meistens in die Jahre von 1630 bis 1640 oder etwas später fallen, erscheint die Gabel noch in zweifelhaftem, durchaus nicht allgemeinem Gebrauche. Eines der reizendsten dieser Bilder stellt eine Anzahl modischer und eleganter Damen dar, welche um einen Tisch herum beim Speisen sitzen. Eine der Damen ist im Begriffe die Gabel mit der Serviette abzuwischen, eine andere führt sie mit der Speise zum Munde, eine dritte aber streckt noch ihre schöne Hand in die Schüssel hinein. Ein anderes gleichzeitiges reizendes Bild, welches ein vornehmes Paar beim Essen darstellt, hat von einer Gabel noch keine Spur. Während der Herr sein Weinglas zum Munde führt, reicht die Dame ihre Hand in die Schüssel nach der Speise, welche durch ein flammendes Rechaud erwärmt wird. Vom Ende des 17. Jahrhunderts findet sich unter den zahlreichen Kostümblättern Bonnarts ein Bild, welches eine vornehme Dame allein, nur von einem Mohrenknaben bedient, beim Essen vorstellt, wie sie regelrecht die Speise mit der Gabel zum Munde führt. Im 18. Jahrhundert, wie schon angegeben, sind Löffel und Gabel, selbstverständlich auch das Messer, unzertrennliche Gefährten und fehlen auf keinem wohlgedeckten Tische.

Aber die Form war damals noch keineswegs vollendet. Die Gabel begann zweizinkig mit langen, geraden, spitzen Zinken, war also nur zum Aufspießen geeignet. Im 17. Jahrhundert wurde sie dreizinkig, ja sie kommt auch schon vierzinkig vor, so die Gabel Ludwigs XIV. Der englischen feinen Tischsitte war es vorbehalten, ihr die gebogene und breite Form zu geben, welche sie in beiderlei Weise benützen läßt,

als Spieß wie als Schaufel, als Instrument für Fleisch wie für Gemüse. In dieser Form erst hat sie die aus dem Mittelalter herrührende, einst unumgängliche Sitte, das Messer zum Munde zu führen, unnötig gemacht.

III.

Neben dem späten Gebrauche von Löffel und Gabel ist auch die späte Einführung der Speiseteller eine bemerkenswerte Erscheinung. Allerdings geht der Teller jenen beiden voraus, doch kommt auch er nicht vor dem 16. Jahrhundert zu allgemeinerer Anwendung. Auf den Bildern des Mittelalters erscheint er wohl, doch durchaus nicht vor jedem Gaste. Diese Seltenheit mag auch die Ursache sein, daß uns neben so vielem Hausgeräte Speiseteller aus dem eigentlichen Mittelalter gar nicht erhalten sind. Wie wir gesehen haben, wurden Teller aus Brot verwendet und dann gegessen. Dann gab es hölzerne Teller und gewiß auch irdene, doch ist auch von den letzteren uns nichts erhalten geblieben; eben so wenig von Zinntellern, obwohl gerade aus Zinn noch mittelalterliche Gefäße vorhanden sind, Krüge und Kannen und Trinkgefäße mit gotischen Formen und oft reicher Verzierung. Auch silberne Teller hatte das Mittelalter, doch wuchsen sie zu großem Luxus erst in den nachfolgenden Jahrhunderten heran, so daß sie zu hunderten die Schatzkammern fürstlicher Häuser füllten.

Die ältesten mit Kunst geschmückten Speiseteller sind uns in den italienischen Majoliken des 16. Jahrhunderts erhalten: Teller mit breiterem oder schmälerem Rande, mehr oder weniger flach vertieft, in der Hauptsache ganz die heutige Form, wie wir denn überhaupt die Urformen unseres heutigen Speisegeschirres in den italienischen Majoliken zu suchen haben. Von den italienischen Fabriken nach Deutschland und Frank-

reich verpflanzt, gaben sie hier den Anstoß zu den erfolgreichen Fayence-Fabriken, welche den Porzellanfabriken vorausgingen. Durch die Delfter Fayencen, welche seit dem Jahre 1600 sich um die Nachahmung des ostasiatischen Porzellans bemühten, sind wir zu dem weißglasierten Speisegeräte gekommen, welches, sei es als Porzellan, sei es als Fayence oder Steingut, alle unsere Tische beherrscht. Im 16. und 17. Jahrhundert ging ihm noch das Zinngeschirr zur Seite und stand wohl in jedem guten und wohlhabenden Hause in Verwendung, wie z. B. Benvenuto Cellini davon einen Vorrat besaß, den er der Kunst opferte, als das Erz zu seinem Perseus nicht in Fluß geraten wollte. Er warf seine sämtlichen Zinnteller hinein. Zinn für Tischgerät galt auch noch für ein Material edel genug, daß die Kunst es verwendete, und so sind uns heute noch zahlreiche Zinnteller erhalten, geschmückt mit Figuren und Ornamenten in Relief, Ätzung und Gravierung, meistens der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts angehörend.

Der Form nach sind sie alle sehr flach gehalten und ziemlich breit gerändert, und das war auch bis dahin die allgemeine Form auf dem Tische.

Erst um die Mitte des 17. Jahrhunderts treten die tieferen Teller, die Suppenteller, auf, à l'Italienne damals in Frankreich genannt, denn auch sie hatten ihr Vorbild in den italienischen Majoliken. Bei einem großen Feste des Ordens vom Heiligen Geiste, welches in Paris etwa um das Jahr 1640 stattfand und das in einem gleichzeitigen Kupferstich abgebildet ist, sind die langen Tische schon ganz mit Tellern zugedeckt, so daß jedem Gaste deren mehrere bestimmt waren. Von dem an hatte nur noch die Kunst mit den Tellern zu schaffen, und es begann jene reiche malerische Dekoration, welche von dem weißglasierten Fayence-Geschirr auf das Porzellan überging. Form und Gebrauch waren festgestellt,

höchstens daß der Geschmack des Rokoko die Ränder schweifte und einbog. Der Empire-Stil kehrte zur ungebrochenen Kreislinie wieder zurück.

Zu dieser Dürftigkeit und Unzulänglichkeit des eigentlichen und, wie uns dünkt, allernotwendigsten Speisegerätes, wie ich sie für das Mittelalter geschildert habe, bildet das Luxusgerät den auffallendsten Gegensatz, und neben dem eigentlichen Luxusgeräte zum großen Teile auch Schüsseln und Trinkgefäße. Wenn man auf dem vornehmen, selbst fürstlichen Tische keine Teller, keine Gabeln und Löffel vor den Gästen sieht, nur ein Stück Brot und ein Messer, so stehen doch hohe Schüsseln da mit reichem Inhalte, und Diener kommen herbei mit hochgetürmten, auf einander gestellten Gefäßen und reich gearbeiteten Pokalen, sie auf den Tisch zu setzen. Herren und Damen müssen sich behelfen mit den Fingern, so gut es gehen will, aber neben den Speisetischen oder zwischen ihnen stehen terrassenförmig aufgebaute Buffets mit einer zierlichen Decke überlegt und voll besetzt mit hohen Pokalen, Kannen, Krügen, Schüsseln und Schalen, denen man die Kunst der Arbeit ansieht. So mangelhaft alles, was der Bequemlichkeit und Reinlichkeit nützen könnte, so prunkhaft und kostbar, was zur Schau dient. Die Geschirr- und Silberkammern haben keine Teller und Eßbestecke, aber silberne und vergoldete Schaustücke in großer Zahl. In großen Mengen sammeln sie sich an, um bei Festlichkeiten auf Tafeln und Buffets zu glänzen. Am reichsten war der burgundische Hof damit versehen, dessen Pracht und Reichtum unter Philipp dem Guten und Karl dem Kühnen in aller Welt berühmt geworden. Als der letztere dem deutschen Kaiser Friedrich bei ihrer Zusammenkunft in Trier ein Festmahl gab, waren vierzehn Kredenzen aufgestellt; darauf prunkten außer anderem Geräte hundertsechsunddreißig silbervergoldete Kannen und

Flaschen und sechs große Schiffe, vollständig aufgetakelt mit samt ihrer Mannschaft.

Solche in Silber ausgeführte Schiffe waren damals im 15. Jahrhundert und später noch eine beliebte Zierde der Tafeln. Sie dienten ursprünglich als Trinkgefäße, dann für Zuckerwerk und schließlich eben nur als Dekoration und Tafelaufsatz. Für diese Geräte, bloße Zierden der Tafel, die man mit aller Kunst des Goldschmiedes und oft in riesigem Maßstabe ausführte, liebte man allerlei Ideen und Darstellungen, welche mit Zweck und Form des Gegenstandes gar keine Beziehung hatten. So prunkte auf einem Gastmahle, welches Adolph von Cleve im Jahre 1453 dem Herzoge von Burgund veranstaltete, eine Darstellung des „Lohengrin“: ein Ritter in einem Schiffe mit geschwellten Segeln, das von einem Schwan gezogen wurde; so gab es in Silber dargestellt ein Schloß mit der Melusina; überhaupt mußten die alten Sagen Ideen leihen. Man sah ferner eine Wüste mit dem Kampfe eines Tigers und einer Schlange, wilde Männer mit Kamelen einherziehend, einen See, von Städten und Schlössern umgeben; Gärten mit Herren und Damen und das Gebüsch mit Vögeln besetzt, einen Wald mit wilden Tieren, Berg und Felder mit Arbeitern. Zuweilen waren solche Gegenstände mit Automaten verbunden, lebendige Brunnen sprudelten auf den Tischen, künstliche Vögel sangen und Menschen und Tiere bewegten sich in ihren verschiedenen Verrichtungen.

Solchen willkürlich geschaffenen Tafelschmuck zeichnete noch Albrecht Dürer, sonst ist das Mittelalter seine eigentliche Epoche, und zwar das 15. Jahrhundert, die letzte Zeit der Gotik. Mit der ausgebildeten Renaissance tritt die schöne und reichgegliederte Form an die Stelle der Idee; Pokale, Kannen, Krüge, Schalen und Schüsseln erhalten zuerst die schönen Konturen, die harmonischen Verhältnisse, die ge-

schwungenen Linien und verzieren sich sodann mit Reliefs, in figürlichen Darstellungen, deren Höhe wohl das Profil bewegter machen, aber nicht zerstören darf. Dabei zeichnete sich Deutschland, wo damals im 16. Jahrhundert das Trinken in höchster Blüte stand und kolossale Leistungen aufwies, durch seine kunstvollen Trinkgefäße aus, davon uns noch zahlreiche Beispiele erhalten sind.*) So hatte die Zechlust auch ihr Gutes. Der Zecher wollte nicht allein einen guten Trunk, er verlangte ihn auch möglichst in schönem Gefäße, sei es in Silber, in Zinn und auch in Glas, dessen Fabrikation sich im 17. Jahrhundert zu einer Kunst für die Tafel ausbildete. Das Trinkgefäß von geschliffenem Krystallglase verdrängte alle anderen Trinkgefäße von der Tafel, wie gleicher Weise Fayence und Porzellan für alles Speisegerät den ersten Platz einnahm, Zinn ganz verschwinden ließ und Silber zu seltenen und kostbaren Ausnahmen machte. Die Formen dafür waren aber bereits von Metall und Majolika festgestellt; daran konnte der Wechsel des Materials und der wandelnde Geschmack der Zeiten nicht viel ändern.

Manche Änderungen aber haben noch im Laufe der Jahrhunderte mit dem Arrangement der Tafel und mit der Art der Bedienung stattgefunden. Heute ist unsere Tafel, sei sie nun lang, rund oder oval, oder quadratisch, von den Gästen ringsum besetzt. Im Mittelalter war das anders. Wenn der Tisch nicht absichtsvoll rund war, wie bei den Darstellungen von König Artus' Tafelrunde, so saßen die Gäste nur an einer Seite des Tisches, die andere war frei. So beim fürstlichen Mahl, so bei großen Gastmählern. Wenn noch Leonardo da Vinci sein berühmtes Abendmahl in dieser Art angeordnet hat, so ist das nicht bloß aus künstlerischen Rück-

* Siehe den Aufsatz über das Trinkgefäß.

sichten geschehen, um etwa alle so ausdrucksvollen und lebendigen Köpfe besser zeigen zu können, sondern es entsprach das nur der allgemeinen Sitte. Im Mittelalter ist bei fürstlichem Gastmahle die Anordnung stets so getroffen, daß an der einen Schmalseite des Saales ein besonderer Tisch für die Feudalherrschaft, Herr und Herrin, Fürst und Fürstin steht. An den Langseiten aber rechts wie links laufen zwei lange Tische für die Gäste hinab. So ist es überall auf den mittelalterlichen Darstellungen, so noch auf dem bereits früher besprochenen Feste des Ordens vom heiligen Geiste in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Dem Fürstenpaare gegenüber stand das Buffet mit den Kostbarkeiten.

An diesen Tischen sitzen, wie gesagt, Herrscher wie Gäste nur an der einen Seite, und zwar mit dem Rücken nach der Wand gekehrt. Die ganze Mitte ist frei für die Bedienung. Der Gast wurde also nicht vom Rücken aus bedient wie bei uns heute, sondern von der freien Gegenseite aus, was bei schmalen Tischen äußerst bequem war. Bei dieser Art ist es auch nur denkbar und möglich, daß, wie erzählt wird und wie sich auch abgebildet findet, bei feierlichen Festen die Kurfürsten den Kaiser zu Pferde bedienten. So bei der Krönung Kaiser Karls IV. im Jahre 1355 und bei einem zweiten Feste zwei Jahre später zu Mainz, wo für das Mahl eine eigene Halle auf dem Marktplatze erbaut war. Wir mögen annehmen, die Fürsten waren gute Reiter und hatten gut geschulte Pferde. Die Abbildungen zeigen, wie sie, auf ihren Streitrossen sitzend, Schüsseln, Kannen, Pokale herbeitragen, während einer von ihnen, ebenfalls zu Pferde, mit dem Marschallstabe in der Hand, befiehlt und überwacht. Auch in Frankreich soll diese Art der Bedienung vorgekommen sein.

Eine andere Sitte, die wohl minder seltsam, immerhin aber

für unsere Augen und unseren Brauch auffallend erscheint, ist die, daß wir Jahrhunderte lang auf allen Abbildungen sämtliche Herren mit ihren Hüten oder sonstigen Kopfbedeckungen auf dem Haupte speisen sehen. Das geschieht in Gegenwart der höchsten Fürstlichkeiten, wie diese selbst bedeckten Hauptes an ihren gesonderten Tischen sitzen. Die Sitte, welche uns alle Ehrfurcht zu verletzen scheint, mag schon aus dem frühen Mittelalter stammen, da die großen Räume schlecht geheizt und vor dem Zugwind nicht geschützt waren. Sie erhält sich aber bis in die neueren Jahrhunderte hinein, und nicht blos bei Gastmählern, sondern auch in kleiner Gesellschaft und im intimen Kreise. Man kann es noch zur Zeit des dreißigjährigen Krieges auf den Bildern von Abraham Bosse sehen; die Männer des Krieges wie die eleganten Herren des Hofes speisen unter ihrem großen Federhut, selbst unter dem Präsidium des Königs, wie auf dem bereits mehrfach erwähnten Bilde vom Feste des Heiligen-Geist-Ordens zu sehen ist. Von da an aber, in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, kam die Sitte in Abnahme, und zwar, wie zu vermuten ist, durch die große Allonge-Perrücke, welche damals allgemeine und unerläßliche Mode in allen Kreisen der bürgerlichen und vornehmen Gesellschaft wurde. Ihre gewaltige, kunstreich gelockte Form, welche auf Schultern und Rücken herabfiel, duldete den Hut nicht auf dem Haupte. Sie bewirkte, daß er zweiseitig zusammenklappte und unter dem Arme getragen wurde. Als später der Hut wieder vom Haupte Besitz ergriff, blieb die Sitte unbedeckten Hauptes zu speisen.

Manchmal, bei Banketten in großen und hohen Sälen, wo Hitze, Zug und Kälte wechseln, möchte man jene Sitte zurückwünschen, im ganzen aber glaube ich, daß wir froh sein dürfen, jene mittelalterlichen Tischsitten, wie ich sie geschildert habe, hinter uns zu sehen.

Es giebt zwar viel Mühe und Arbeit im Hause mit den Batterien von Gläsern, den Haufen von Tellern und Schüsseln, der Menge verschiedenen Eßgerätes, immerhin aber besser, als uns ohne Teller, ohne Gabel und Löffel behelfen zu müssen. Seien wir dankbar ihren Erfindern.

Das Trinkgefäß.

Das Trinkgefäß, so klein, unbedeutend und unwichtig es erscheint, ist doch zu allen Zeiten von allen Völkern als ein würdiger und erwählter Gegenstand der Kunst erachtet worden und alle haben sich bemüht, ihn zu schmücken und seine Formen kunst- wie mundgerecht zu machen.

Wie zahllos sind die Formen, welche diesem seinem Zwecke nach so einfachen Gefäße gegeben worden, einem Gefäße, das nur die Bestimmung hat, ein gewisses Quantum Flüssigkeit zum Mund zu führen, wie zahlreich sind die Formen, deren wir uns noch heute bedienen, welche Gewerbe und Kunst auf unsere Tafel, auf Thee- und Kaffeetisch zu setzen haben! Sie füllen unsere Schränke, stehen auf unseren Kredenzen, zieren unsere Speisezimmer, groß und klein, hoch und niedrig, gerade und geschweift, einfach und gegliedert, mit und ohne Deckel, Henkel oder Fuß. Wir haben sie von Steingut und Porzellan, von Holz und Glas, von edlem und unedlem Metall. Die Kunst hat sie bemalt, mit Ornamenten umgeben

in geschnittener, gravierter, getriebener Arbeit, in hohem und niederem Relief. Jede Nation, jede Kunstepoche scheint für das Trinkgefäß ihre eigenen Bildungen, ihren eigenen Geschmack in Form und Verzierung zu besitzen, und die eigene und eigentümliche Phantasie des Künstlers ist wie mit voller Freiheit hinzugekommen und hat dem Trinkgefäß Formen gegeben, z. B. Tiergestalten, auf welche nur die Laune, die Willkür verfallen konnte.

Wohin wir nach Trinkgefäßen blicken, in den Sammlungen, auf den Ausstellungen, auf unseren eigenen Tischen, überall die größte Mannigfaltigkeit, scheinbar die größte Willkür!

Und dennoch, trotz dieser Mannigfaltigkeit herrscht Vernunft, Logik in allen Grundformen, soviel auch Zeit und Kunst, nationaler Geschmack oder persönliche Willkür und Phantasie an ihnen geschaffen und gemodelt haben.

Jedes Gerät, das dem Gebrauche dient, hat seine eigentümliche, zu Recht bestehende Grundform. Diese Grundform geht aus seiner Bestimmung hervor; ein Gefäß oder Gerät muß zweckmäßig sein, seine Form dem Zwecke angepaßt sein, und sie muß seine Bestimmung erfüllen. Wie die Bestimmung sich spezialisiert, der Gebrauch ein verschiedener wird, denn es ist ja etwas anderes, ob ein Messer zum Federschneiden oder zum Brotschneiden dienen soll, so spezialisiert sich auch die Form. Die Grundform mag und muß bleiben, aber sie kann sich in eine Menge von Varianten zerspalten. Einen weiteren Einfluß auf die Gestaltung, aber nur einen nebensächlichen, übt das Material; die Form wird derber sein z. B. bei einem irdenen Geschirr als einem solchen von Metall. Und zum dritten wird man der schöpferischen Phantasie des Künstlers einen gewissen Spielraum gestatten, dem die Zweckmäßigkeit Grenzen setzt; denn, ist sein Werk unpraktisch, unbrauchbar, so ist es verfehlt, es sei denn, daß es die Form des Gerätes

nur zum Scheine angenommen hat und keinem Gebrauche dienen soll.

So ist es mit dem Trinkgefäß. Seine Bestimmung kennen wir. Es soll einen bestimmten flüssigen, trinkbaren Inhalt fassen und bequem zum Munde führen. Damit sind nicht bloß begränzte Größenverhältnisse gegeben, sondern auch schon eine bestimmte Form. Alle Flüssigkeit verlangt runde Gefäße; das liegt in seiner Natur, und das Gefäß für Flüssigkeit wird rund gemacht, einerlei aus welchem Material und mit welcher Technik es entsteht, ob es aus Holzstücken (als Faß) zusammengeschlagen, aus Glas geblasen, aus Thon gedreht, aus Metall getrieben oder gegossen wird. Die einfachste Form dafür ist der hohle Cylinder, auf einer oder auf beiden Öffnungen geschlossen. In dem gradwandigen Cylinder, der unten mit einem Boden versehen ist, haben wir also das einfachste Trinkgefäß. Wir wollen es als Becher bezeichnen, wie es ja auch gewöhnlich geschieht.

Von dieser einfachen Becherform als der ersten und ursprünglichen Grundform sind alle anderen abzuleiten, aber wie? Aus welchen Ursachen sind sie entstanden? Wie gesagt, ist es die Spezialisierung der Bestimmung, unter welcher zunächst alle besonderen Formen entstehen. Die Bestimmung sondert sich aber nach dem Inhalt, je nach der verschiedenen Flüssigkeit, welcher das Gefäß zu dienen hat, als da sind: Wasser, Bier, Wein, Spirituosen, Thee und Kaffee, eine Reihenfolge von Getränken, die sich ja noch zahlreich vermehren läßt, wie sie auch in ihre Unterarten, z. B. in die verschiedenen Arten von Bier und Wein, zerfällt.

Das einfachste und allgemeinste Getränk, das die Natur jedermann ohne alle Kunst und Arbeit darbietet, ist das Wasser. Die einfachste Form ist daher für Wasser, ganz logisch, am richtigsten, also die Becherform, und in der That bietet noch

heute die so künstlich und mannigfach gewordene Garnitur von Trinkgefäßen, welche wir auf unsere Tafel setzen, für Wasser allein die Becherform dar, wenn nicht immer genau geradwandig, doch annähernd. Dem einfachsten Getränke ist also die einfachste Form unwandelbar geblieben, und sie wird ihm auch bleiben als sein natürliches Recht. Was nationaler, individueller Geschmack, was die Kunst hinzugefügt hat, lassen wir vorläufig aus dem Spiel.

Wir gehen weiter in der Reihenfolge unserer Getränke und kommen zum Bier. Für das feile Wasser könnte die Größe des Bechers ganz beliebig sein: es kostet ja nichts. Allein da es frisch, möglichst auf einen Zug getrunken sein will, nicht aus Vergnügen, sondern nur den gemeinen Durst zu löschen, und nicht mehr, so ist ihm dadurch nur eine mäßige Größe vorgeschrieben. Anders mit dem Bier. Das Bier dient nicht bloß dem Bedürfnis, sondern auch dem Vergnügen; man bleibt bei ihm sitzen Stunden lang, auch wohl Nächte lang. Wenn man nun auch die frische Füllung oft und oft wiederholen kann, so verlangt sie doch zu langsamem Trinken ein größeres Gefäß, dessen genaue Verhältnisse und Fassungskraft gewöhnlich durch die lokalen Maßbestimmungen bedingt sind. Die Form kann nun zweierlei sein, entweder ein hoher Becher etwa in Cylinderform, oder ein niedriges, aber breites, ebenfalls cylinderförmiges Gefäß. In letzterem Fall tritt der Henkel hinzu, wenn die breitere Form mit der Hand sich nur unbequem umspannen läßt, und, da doch das Bier bei längerem Stehen möglichst frisch erhalten werden soll, so ist ein Verschluß notwendig, den Zutritt der Luft abzuhalten. So schafft das Bier sich selber an seinem Gefäß Henkel und Deckel. Es ist zur Becherform die Krugform hinzugekommen. Wir nennen sie die Krugform, um eine bestimmte Bezeichnung zu haben, obwohl der Ausdruck Krug eigentlich nur dem Gefäß aus ge-

brannter und glasierter Erde, dem Trinkgefäß aus Faience oder Steinzeug zukommt.

Becher und Krug sind als Formen höchst einfach, in ihren Grundgestalten noch ohne alle Gliederung. Nicht einmal ein besonderer Fuß ist vorhanden, außer daß etwa bei dem Becher unten eine Hohlkehle einen schmalen Rand als Fuß abtrennt. Diese Gefäßformen sind einfach und entbehren (als Formen) der Kunst, weil ihr Inhalt der edleren und feineren Eigenschaften entbehrt. Das ändert sich mit dem Gefäß für den Wein.

Die feineren und edleren Eigenschaften des Weines, sein höherer Preis, seine stärker wirkende Natur, sein Geist so zu sagen, bringen es mit sich, daß er in kleineren Quantitäten, also auch aus kleineren Gefäßen getrunken wird, Gefäßen, die zunächst, um auf die Grundform zurückzugehen, die Gestalt kleiner Becher haben. Aber der kleine Becher ist unhandlich und als Ziergerät zu wenig dem Weine entsprechend, denn der edle Inhalt verlangt eine edle Form. Beides wirkt zusammen, und aus diesen Gründen hat der Becher als Trinkgefäß für den Wein den Ständer erhalten, der sich aus Fuß und Stengel und Knauf zusammensetzt. Der Knauf tritt ein in den Stengel, um der Hand festeren Halt zu geben. So ist das Stengelglas entstanden, eine Form, welche nicht blos für Glas Gültigkeit hat, sondern auch für Metall und andere Materiale.

Das Stengelglas oder allgemeiner gesagt das Trinkgefäß für den Wein, der Weinbecher, ist das erste Trinkgefäß in der aufsteigenden Reihe, welches eine künstlerische Form erhalten hat, welches sich gliedert und in schönen Verhältnissen seiner Glieder sich konturiert. Wir werden später sehen, was alles die Kunst aus ihm gemacht hat. Es ist zierlich, fein, seinem Inhalt entsprechend, und will zierlich mit der Hand oder viel-

mehr mit zwei Fingern gefaßt und so zierlich zum Munde geführt sein. Zierlichkeit und Behutsamkeit sind die Eigenschaften seines Gebrauchs gegenüber dem derben und schweren, ungegliederten Bierkrug und der indifferenten Form des Wasserbechers.

Wie aber die Weine selbst verschieden sind, edler und gemeiner, feuriger und milder, stärker an geistigem Gehalt oder schwächer, so äußern diese Verschiedenheiten auch ihren Einfluß auf die Gestaltung des Trinkgefäßes. Zunächst nur auf die Größe, entsprechend der Stärke oder Milde des bestimmten Inhalts. Wir machen daher, und mit vollem Recht, in der Glasgarnitur, mit welcher wir unsere Tafel zu besetzen pflegen, diejenigen Gefäße kleiner, d. h. in der Regel nur den Becher, den oberen Teil desselben, welche den stärkeren und feurigen Weinen bestimmt sind, ohne die Gestalt des Gefäßes zu ändern, allerdings mit zwei Ausnahmen. Das sind die Trinkgläser für Champagner und Rheinwein. Bei letzterem ist es häufig auch nur die Farbe, welche geändert wird, bei ersterem aber stets auch die Form.

Der Champagner, der moussierende Wein, der Sekt, wie man heute sonderbarer Weise und ganz unhistorisch in Deutschland sagt, denn der Ausdruck bezeichnete den feurigen Südwein, ist ein Wein von eigener Art, ein Wein für sich, und man kann ihm daher seine eigene Form des Trinkgefäßes zuerkennen. Bisher, bis zur Mitte unseres Jahrhunderts, war für den Champagner die hohe Form des Stengelglases mit langem, trichterförmigen Becher auf niedrigem Ständer die allein eigentümliche. Es liegt eine gewisse Logik in dieser Form, denn man sieht ja gerne mit Vergnügen, wie die Perlen aus der Tiefe aufsteigen und sich zum Schaume sammeln. Allein die lange Form *hindert* nicht, sondern befördert das Überfließen des Schaumes, und dies ist wohl zu-

nächst der Grund, warum man für den Champagner das Stengelglas mit flacher Schale eingeführt hat, denn bei dieser findet jener Übelstand nicht statt. Auch ist es unleugbar schöner, edler, denn bei dem hohen Gefäß stehen die oberen und unteren Teile nicht in gutem Verhältnis. Wenn aber heute die Mode als Champagnerglas auch einen kleinen cylindrischen oder abgestumpft kegelförmigen Becher, gleich dem für Wasser, eingeführt hat, so ist das ebenso wider die Logik dieser Dinge, wie gegen Kunst und Geschmack. Man erwählt die simpelste, unedelste Form für das edelste Getränk und entsagt jeder feineren kunstmäßigen Gestaltung. Man hat auch die sog. Tulpenform versucht, gewissermaßen eine Verbindung der hohen und der flachen Form. Auch diese läßt sich allerdings künstlerisch gestalten, aber sie kommt an edler Schönheit der Schalenform auf hohem, schlankem Ständer nicht gleich.

Anders verhält sich die Sache mit dem sog. Römerglas, das seinen Namen gewiß nicht von seinem Gebrauch bei den alten Römern erhalten hat. Dennoch ist es eine historische, eine traditionelle Form, welche schon zu den Zeiten der Römer vorhanden war. Im Antikenkabinet des kaiserlichen Hauses zu Wien befindet sich ein Metallgefäß aus den Gräbern von Hallstatt, welches ganz die Form des Römerglases hat. Auch der berühmte Thassilokelch im Stifte Kremsmünster, ein Geschenk des bayrischen Herzogs Thassilo an dieses Stift, aus dem achten Jahrhundert, ist mit der Cuppa oder dem „Kopf", wie man im Mittelalter sagte, sowie mit dem Nodus oder Knauf und desgleichen mit dem ausgebogenen Fuß genau in jener Form gebildet. Die Form ist also uralt. Woher nun der Name und wie kommt er grade zum Rheinwein? Man leitet gegenwärtig den Namen von jenem Glase antiken oder römischen Ursprungs ab, das vielfach in dem Boden der alten

Römerstädte am Rhein gefunden wird. Die Fragmente wurden wieder zusammengeschmolzen und zu neuen Trinkgefäßen von bestehender Form, auf welche der Name überging, verwendet. Da dies eben am Rhein, in den rheinischen Städten geschah, also für den heimischen Wein, so konnte sich die Form für denselben festsetzen. Jene wieder zusammengeschmolzenen Trümmer ergaben einen milden, unbestimmten, grünlichen Ton, und so wurde auch dieser für das Rheinweinglas üblich. Und wie wir heute, antiquarischen Gemütes, so gerne an alter Weise festhalten, zumal auch in allen Dingen, welche Kunst und Sitte des Trinkens betreffen, so lassen wir uns denn das Römerglas mit seinem halbkugeligen Gefäß, mit seinem als Traube gestalteten Knauf und seinem derben, mit Reifen umzogenen Fuß sehr gerne gefallen, obwohl die Farbe des Glases für die Schönheit und den klaren Glanz seines Inhalts kaum vorteilhaft ist, gewiß nicht so wie krystallhelles, facettiert geschliffenes Glas. Am wenigsten vorteilhaft aber ist das dunkelgrüne, kaum transparente Glas, welches die heutige Fabrikation zum Römerglase verwendet. So waren und sind die alten Römergläser nicht. —

Wenn der Wein sich seine eigene ganz bestimmte Form des Trinkgefäßes geschaffen hat, so kann man das von den „Schnäpsen", den eigentlichen spirituosen Getränken, wie Branntwein, Cognac, Rum, Chartreuse, Benediktiner und wie diese scharfen Herren alle heißen mögen, nicht behaupten. Es giebt keine besonderen Formen für sie, obwohl sie hier und da versucht sind; die Versuche sind aber nicht zur allgemeinen Anerkennung gekommen. Das Richtige ist: die Form des Trinkgefäßes für Branntwein und Liköre ist das verkleinerte Weintrinkgefäß, das verkleinerte Stengelglas, verkleinert nicht blos in seinem oberen Teil, dem hohlen Gefäß, sondern auch nach Verhältnis in seinem Ständer. Und

das ist heute auch weitaus der häufigste Brauch. In einer Garnitur also richtet sich die Form der Likörgläser nach der Form des Weinglases. Wenn man, wie es auch wohl geschieht, zu Likörgläsern ganz winzige Becherchen nimmt, ihnen wohl gar noch wie dem Bierglase einen Henkel anfügt, so macht das nur den Eindruck der Spielerei, nicht künstlerischen Ernstes. Einen gewissen Sinn hat es wohl, wenn man zu Punschgläsern die Becherform mit einem Henkel daran benutzt, einesteils wegen des heißen Getränkes, andrerseits wegen des klebrigen, zuckerigen, beim Einfüllen leicht an die Außenseite gelangenden Inhalts, mit dem man doch die Finger nicht gerne in Berührung bringt, allein es ließe sich wohl eine schönere und reichere Form finden, zumal für die kalte Bowle. —

Wie ist es nun aber mit den Trinkgefäßen für Thee und Kaffee, Getränke, welche so ganz andere Formen und so ganz anderes Material für ihre Gefäße verwenden? Die Kaffeekanne, die Theekanne, beide unter sich verschieden, desgleichen die Thee- und Kaffeetasse, oder wie man im Süden sagt, die Schale — doch wir wollen den allgemeineren Ausdruck Tasse mit ihrer Unterschale um des Unterschiedes dieser beiden zusammengehörigen Gefäße willen beibehalten — sie alle stimmen zwar zu den Grundformen ihrer Verwandten, aber sie sind doch wesentlich anders gestaltet als die Kannen oder Krüge oder Trinkgefäße für Wasser, Bier und Wein. Die hohe, nach oben sich in sanfter, gebogener Linie verjüngende Kaffeekanne, die gedrungene, niedrige, oft plattrunde Theekanne, warum gleichen sie nicht den Bierkrügen aus rheinischem Steinzeug oder den englischen Weinjugs, haben sie doch die gleiche Bestimmung? warum hat man nicht Thee- und Kaffeetassen von Glas wie bei anderen Trinkgefäßen? warum haben wir bei ihnen niedere und abgerundete Schalenform? warum nicht die schlankere Becher- oder Stengelglasform?

Ich werfe diese Fragen auf, ohne sie gerade systematisch der Reihe nach beantworten zu wollen. Die Gründe für alle die Unterschiede sind zweierlei: erstens die Anpassung an die spezielle Bestimmung, und zweitens ein nationales und historisches Herkommen, also Zweck und Tradition.

Bekanntlich sind Thee und Kaffee, heute die unentbehrlichsten Getränke der modernen Gesellschaft, erst in den neueren Jahrhunderten zu uns gekommen, und mit Thee und Kaffee auch die Formen der Gefäße, welche heute für sie in Gebrauch stehen. Europa kannte im Altertum wie im Mittelalter weder das eine noch das andere, weder das Getränk noch seine Gefäßformen. Die Form der Kannen ist zweckmäßig insofern, als sie, für heiße Getränke bestimmt, den Inhalt möglichst warm zu halten vermögen, denn sie sind mit einem Deckel geschlossen, und der Ausguß geschieht in der Regel durch eine enge kürzere oder längere Röhre. Um das Gefäß bei der Hitze seines Inhalts anfassen und halten zu können, ist es mit einem Henkel versehen.

So die Grundform für beide Getränke. Warum aber für Kaffee die hohe Kannenform — ich erinnere als Muster an die braune Kanne von Bunzlauer Steinzeug — für Thee die niedere Form einer abgeplatteten Kugel? In der Beschaffenheit des Getränkes ist schwerlich die Ursache zu suchen, vielmehr haben wir es allein mit einer Tradition zu thun. Den Kaffee und seine Kannen haben wir aus dem arabischen Orient erhalten, und die Kanne hatte eben bereits die hohe Form, gewöhnlich mit einer am unteren breiten Teile angesetzten hohen, schön gebogenen Ausgußröhre, selten mit einem Ausgußschnabel, der aber auch im Orient vorkommt. Das Material war durchweg Metall. Diese Form nun hat unsere Kaffeekanne traditionell beibehalten. Ähnlich ist es mit der Theekanne. Thee und Kanne haben wir aus China erhalten,

und diese plumpen, niederen, gedrückten Kannenformen sind in China zu Hause. Trotz aller Veränderungen, welche der wechselnde Geschmack im 18. und 19. Jahrhundert damit vorgenommen hat, ist doch die Grundform bis heute erhalten geblieben. Wir scheiden noch heute beide Formen nach den Getränken, obwohl unverständiger, ungehöriger Weise auch Verwechslungen vorkommen, obwohl wir auch Porzellan für die Kaffeekanne und Zinn und Silber oder dessen Surrogate für das Theegefäß verwenden.

Wie steht es nun aber mit den Thee- und Kaffeetassen, den eigentlichen Trinkgefäßen, welche ja den Gegenstand unserer Betrachtung bilden? Es mußte aber die Geschichte der Kannen vorausgeschickt werden, weil sie die traditionelle Form treuer und lehrreicher bewahrt haben. Auch die Tassen entstammen der gleichen Heimat, dem Orient wie dem chinesischen Reiche, aber wir haben in Europa größere Veränderungen mit ihnen vorgenommen, eine ganze Geschichte des Geschmacks während der beiden letzten Jahrhunderte. Der Araber, der Türke, der Ägypter, sie trinken ihren schwarzen Kaffee aus kleinen halbkugeligen Schalen, welche in einen Metallunterſatz gestellt werden. Dieser kleine Unterſatz, bei den Vornehmen von Silberfiligran, hat mehr die Form eines Stengelglases als die einer flachen Schale. Der Chinese trinkt seinen Thee aus ähnlich geformten Schalen oder Tassen, ziemlich breit und offen, ohne Untertasse. Beide, die chinesische wie die arabische Tasse, haben keinen Henkel. Den Henkel und die flache, schalenförmige Untertasse haben wir in Europa erst hinzugefügt; die chinesische Porzellanfabrikation hat sich wohl unseren Veränderungen angeschlossen, insbesondere für europäischen Gebrauch. Wir sind aber noch weiter gegangen und das aus Geschmacksrücksichten. In der Rokokozeit haben wir die Halbkugelform des oberen Gefäßes, der Tasse oder des „Köppchens", wie man in Nord-

deutschland sagt, geschweift, in der Empirezeit aber einen cylindrigen Becher mit grader Wandung daraus gemacht, insbesondere deshalb, weil diese Form sich einer reicheren Bemalung als leichter und bequemer empfiehlt. Im 19. Jahrhundert haben wir die Form wieder gerundet, höher und enger für Kaffee, breiter und offener für Thee. Immer sind aber trotz alledem die Grundformen erkennbar geblieben, Formen, welche nicht die unseren waren, welche weder das Altertum noch das Mittelalter gekannt hat.

Sowie die ostasiatische und die türkisch-arabische Welt, haben auch andere Völker ihre besonderen oft lokalisierten Formen für das Trinkgefäß gehabt, doch immer in Einklang mit der Bestimmung, mit dem Gebrauche und dem Inhalt. So in Griechenland und im alten Rom. Griechen und Römer tranken viel; sie verstanden sich auf geistreiche, durch Witz und Spiel und Unterhaltung gewürzte Zechgelage, wie eines derselben von Plato in seinem Symposion in klassischer Weise geschildert worden, ein anderes uns mit den Spielen, die dabei getrieben wurden — der deutsche Student würde sie Bierspiele nennen — bekannt macht. Das Zechgelage, der Kommers der Griechen und Römer hatte seinen Präsidenten und seine Regeln und Vorschriften für das Trinken, ähnlich wie heute auf den Universitäten. Das Getränk war Wein, nicht aber reiner Wein, sondern der schwere Wein des Südens wurde, wenn es auf das viele Trinken ankam, stets mit Wasser zu einem bis zwei Drittel gemischt. Man kann schon hieraus bei dem glücklichen und so einzigen Formensinn der Griechen schließen, daß die Gefäße, aus denen sie tranken, von schöner Form gewesen. Und so ist es auch. Die Formen der Trinkgefäße sind uns in zahllosen Beispielen erhalten, und wenn auch die Gefäße von Terracotta, wie sie zu Tausenden aus den Grabstätten ans Licht getreten sind, zumeist nicht selber

in wirklichem und profanem Gebrauche standen, so sind ihre Formen doch keine anderen als diejenigen des Gebrauchs. Und dabei ist es eigentümlich für die Griechen, daß die flache Schale vorwaltet vor den hohen aus dem Becher entstandenen Gefäßformen. Unter diesen letzteren ist die unserem Stengelglase verwandte Form des Kylix von großer Schönheit; ein nach auswärts geschweiftes Gefäß als Kopf auf schlankem Ständer und breitem Fuß, oben am Rande, ästhetisch ganz richtig, mit zwei Henkeln versehen. Wir sehen auch auf den Vasengemälden, wie aus diesem Kylix getrunken wurde. Mit raffiniertem Gefühl, wie immer, auch für schöne Sitte gab der Grieche den Zeigefinger durch einen der Henkel und ließ das Gefäß auf dem Rücken der Hand gewissermaßen balancieren. Ebenso gebrauchte der Grieche die flache Schale, welche gleichfalls als Trinkgefäß mit zwei Henkeln versehen war. Sie konnte ohne Fuß sein, gewöhnlicher aber hatte sie einen niederen Ständer und einen breiteren Fuß, der aber, wie bei allen griechischen Terracottagefäßen, für unser Auge zu klein erscheint. Seine Kleinheit erhöht die Zierlichkeit des Gefäßes, verringert aber auch den festen Stand, den wir bei unseren Gefäßen gerne durch einen breiteren Fuß verstärken. Daraus ist zu schließen, daß der Grieche, obwohl ihm die Trunkenheit durchaus nicht unbekannt war, doch mit seinen Gefäßen behutsamer und sicherer umging.

Auch der Römer liebte die Schale und nahm sie als Trinkgefäß in Gebrauch, doch sind die hohen Gefäßformen schon häufiger. Auch die Schale wird gerundeter, nähert sich der Halbkugel, verkleinert den Fuß und läßt den Ständer hinweg. Sehr schöne Beispiele davon haben wir in den silbernen Gefäßen der römischen Kaiserzeit, welche bei Hildesheim und früher schon bei Bernay in Frankreich gefunden wurden, Gefäße, welche sich ebenso durch ihre eigenartige

plastische Verzierung auszeichnen, worauf wir noch später zu sprechen kommen. Der Römer bediente sich auch häufiger als der Grieche der gläsernen Trinkgefäße und zwar von höchst kunstvoller Arbeit, aber es herrscht in ihnen derselbe Formengeschmack: die gerundete Schale, minder flach als die griechische, und ohne Henkel, ist diejenige, welche am gewöhnlichsten vorkommt.

Eine andere Reihe dem Lande, den Örtlichkeiten, der Fabrikation und dem Material eigentümliche Formen von Trinkgefäßen hat am Ausgang des Mittelalters und im sechzehnten Jahrhundert das Rheinland geschaffen, nicht die eigentliche Weingegend, sondern der Niederrhein, die rauhe Gegend des Westerwaldes und die Grenzgegend jenseits gegen Holland und Belgien. Es sind die grauen, blauen, weißen und braunen Steinzeuggefäße, die „Krüge", wie sie ganz speziell vor allen anderen ihresgleichen von den Sammlern und Antiquitätenhändlern genannt werden. Das Wort Krug (für die Flaschenform auch „Kruke" genannt) bezeichnet, wie schon gesagt, zuerst das Trinkgefäß aus hart gebrannter Erde, in Niederdeutschland auch die Dorf- und Waldschenke, das ländliche Wirtshaus, das auch den Krug als Wirtshauszeichen einladend heraushängt. Daher es im Liede heißt: „Im Krug zum grünen Kranze". Mit jenen Gefäßen ist auch das Wort gewandert und auch wohl auf Metallgefäße übertragen worden, denen mit mehr Recht die Bezeichnung „Kanne" zukommt. Man spricht von der Zinnkanne und vom Steinkrug oder irdenen Krug.

Es ist daher ganz richtig, wenn es im Studentenliede heißt:

Aus goldenen Pokalen trank Rom seinen Wein,
Wir freuen uns nicht minder beim Bierkrug von Stein,

d. h. natürlich beim Krug aus steinhart gebrannter Terracotta oder aus Steinzeug. Es ist doppelt richtig, einmal

wegen des Materiales, aus dem der Krug geschaffen, und sodann wegen seiner Bestimmung als Trinkgefäß für Bier. Denn so gut, wie die griechischen Gefäße für Wein geschaffen worden und ebenso die venetianischen Gläser, von denen noch die Rede sein wird, so ist es bei diesen niederrheinischen Steinkrügen das Bier, welches die Formen, in denen sie uns überkommen sind, hervorgerufen hat. Die Grundform ist daher die des hohen oder breiten, cylinderförmigen Bechers mit Henkel und Zinndeckel, zuweilen lang und zugespitzt, wie die s. g. Schnelle, häufiger noch in der Form des alten Maßkruges und des Seidels, Maßverhältnisse, welche heute freilich durch die Umänderung in das Litermaß abgeschafft sind; aber die Formen sind geblieben.

So die Grundform, allein die Fabrikation ist dabei nicht stehen geblieben. Wir sehen vielmehr sowohl auf den gemalten und gedruckten Darstellungen von Wirtshausscenen zechender Bauern und Bürger noch andere kunstvollere Gefäßformen, die uns auch zahlreich in den wirklichen und originalen Beispielen erhalten sind, Formen, welche man gar nicht für eigentliche Trinkgefäße halten möchte, wenn man sie nicht in den Händen und am Munde der Trinker sähe, Formen, ausgezeichnet durch ihre Größe, aber auch durch schöne Bildung. Die Grundgestalt ist nach unten ein weiter, gerundeter Bauch auf kurzem Fuß, darüber ein im Verhältnis schlanker Hals nebst Henkel, auch wohl mit einer langen Ausgußröhre, welche freilich das Trinkgefäß in ein Gießgefäß verwandelt.

Zu dieser engeren Bildung des oberen Teiles mag wohl die Rücksicht auf die Frische des Bieres mitgewirkt haben, für die reichere Gestaltung überhaupt war aber ein anderer Umstand entscheidend. Die Blüte dieser Fabrikation von Steinzeuggefäßen fällt in die volle Entwicklung der Re-

naissance, mitten in das sechzehnte Jahrhundert, da das erhöhte Bedürfnis und Verständnis künstlerischer Formen es nicht bei der einfachen Becherform bewenden lassen wollte. Gleichzeitig war es, wenn man so sagen kann, die Blütezeit der deutschen Trinkerei; niemals gab es größere Zecher, niemals wurde mehr getrunken und niemals wurde die Kunst oder vielmehr die Fähigkeit viel zu trinken höher geschätzt als im sechzehnten Jahrhundert. Das war ganz gleich an den Höfen der deutschen Fürsten, wie bei den Bürgern in den Städten, wie bei den Bauern in den Dorfschenken. Die Lust des Trinkens rief auch das Vergnügen an schöngeformten Gefäßen hervor, welchem Vergnügen die Kunstthätigkeit jener Zeit vollauf Genüge thun konnte. Und so giebt es keine Epoche und kein Land, welche schönere Trinkgefäße hervorgerufen hätten als das sechzehnte Jahrhundert und Deutschland. Ja wahre und echte Kunstwerke, die höchsten Meisterwerke der Goldschmiedekunst verdanken wir der deutschen Trinkerlust dieser Zeit. Sie hat ebenso das einfache irdene Gerät zu einem vielbegehrten und theuer bezahlten Gegenstand der Kunstsammler und der Museen gemacht. Man zahlt heute nicht selten das Hundertfache des ursprünglichen und materiellen Wertes.

Nicht das Gleiche gelang der deutschen Glasfabrikation im Zeitalter der Renaissance und der großen Trinkerei mit den Trinkgefäßen aus Glas. Dieser Kunstindustriezweig war eben damals noch sehr wenig in deutschen Landen entwickelt. Glasfabriken für Hohlglas (war doch kaum erst das Fensterglas allgemeiner geworden) gab es nur in einzelnen Gegenden Deutschlands. Mehrfach hatte man sich umsonst mit der Gründung von Fabriken nach venetianischem Muster Mühe gegeben. Zu einiger Berühmtheit brachten es nur die Glashütten im Fichtelgebirge, aber was sie an Trinkgefäßen —

und das war das Hauptfabrikat — schufen, war durchweg von einfachster Form und im Vergleich mit anderer Kunst roh auch in der Verzierung. Alle diese heute als Antiquitäten teuer bezahlten „Fichtelberger“ Gläser haben die Becherform, ob klein und bescheiden im Maß oder gewaltige Humpen, die der Zecher möglichst auf einen Zug zu leeren hatte, wenn er dem Willkommgruß richtigen Bescheid thun wollte. Erst später kommen feinere, auch Stengelglasformen vor, aber zu einer Zeit, als das böhmische Krystallglas längst den trüben deutschen Gläsern den Rang abgelaufen hatte. Daß die Formen so einfach waren und kaum die Cylinderform verließen, auch davon war das Bier die Ursache. Diesem Stoffe ist es noch nie gelungen, weder ein schönes, wahrhaft poetisches Gedicht noch eine feinere Kunstform hervorzurufen. Wir wollen aber darum seine braven, bürgerlichen Tugenden nicht unterschätzen.

Anders ist es mit der Glasfabrikation von Venedig, wo nicht Bier, sondern Wein getrunken wurde, Wein mit Mäßigung und vorzugsweise südliche Weine von den griechischen Inseln, von Cypern, Sicilien und Spanien. Große Trinkgefäße waren also nicht erforderlich und sind auch nicht vorhanden, dagegen eine Fülle der mannigfachsten Varianten des Weinglases, alle von der feinsten und edelsten, wohl abgewogenen Bildung. Zum Formengefühl der Italiener und zur verfeinerten Bildung der damaligen Gesellschaft im Zeitalter der Renaissance gesellte sich die vollendete Technik der Muraneser Glasmacher, die schon seit mehreren Jahrhunderten ihr Handwerk als eine Kunst betrieben hatten. Aus dieser Verbindung sind jene Venetianer Trinkgläser hervorgegangen, welche noch heute die Freude der Kunstsammler sind, in der Regel Stengelgläser, wie diese Form ja für den Wein angemessen ist, durchweg von wunderbarer Schönheit der Kon-

turen und von entzückender Leichtigkeit des Materials. Es ist ein wahres und echtes Kunstvergnügen ein solches Gefäß in die Hand zu nehmen, aber es verlangt auch die leichteste Hand und die sorgfältigste, behutsamste Behandlung. Darin sind diese Venetianer Gefäße denen der Griechen vollkommen gleich, obwohl die Formen so ganz anderer Art sind. Und es ist erstaunlich, wie mannigfach die Muraneser die Grundform zu verändern wissen. Da sind als Kopf die flachen, fast platten Schalen auf hohem schlanken Ständer, die Vorbilder des heutigen flachen Champagnerglases, da sind die bowlenförmigen Gläser mit halbkugeligem Kopf, da sind die Flügelgläser, mit je zwei an den Stengel angesetzten freien Zierraten, welche Vögeln oder deren Flügeln gleichen. Bei anderen ist der Stengel spiralig gewunden, alles von unvergleichlicher Zartheit und Leichtigkeit, wie aus freier Hand, aus dem künstlerischen Gefühl unmittelbar geschaffen. Daher gleicht kaum ein Gefäß völlig dem anderen.

Die Schönheit dieser Venetianer Trinkgefäße besteht ganz vorzugsweise in ihrer formellen Bildung, in der Eleganz ihrer Erscheinung. Der Schmuck kommt uns fast überflüssig vor, und das Material, obwohl anziehend durch seine Leichtigkeit, ist ohne Glanz und Schimmer, reizlos in der Abwesenheit von Farbe und Licht. Ganz anders ist es mit dem böhmischen Kryſtallglase, mit dessen Erblühen den Trinkgefäßen eine neue überaus glänzende und originelle Art erwuchs, welche berufen war die deutsche wie die Venetianer Art abzulösen. Diese letztere Art gehört in ihrer Glanzperiode dem 16. Jahrhundert an; Ausbildung und Blüte des böhmischen Glases fällt in das 17. und 18. Jahrhundert, also in eine Epoche, wo das Formengefühl für Gefäße nicht mehr die Reinheit und Feinheit besaß wie zur Zeit der Renaissance.

Das böhmische Glas steht daher auf einem anderen Kunst-

prinzip. Es geht darauf aus, das Glas selbst reizvoll zu machen, es absolut rein, farblos, klar und durchsichtig herzustellen gleich dem echten Bergkrystall. Es waren auch die Prager Krystallschleifer, welche die Begründer jener Art des böhmischen Glases und seiner Kunst wurden. Ihr Material muß glänzen, spiegeln, Licht ausstrahlen, und zu diesem Zweck ändern sich die Formen. Freilich nicht so, als ob die Trinkgefäße ganz neue Formen erhielten; es bleiben die Grundformen wohl erhalten, aber man schleift ihre Konturen, giebt dem Kopfe Facetten und dem Nodus oder Knauf Krystallformen. So werden die äußeren Konturen wohl gradlinig und eckig, aber sie strahlen dafür in Glanz und Licht. Dieses neue Prinzip, das auch die Griechen und Römer nicht kannten, weil sie das reine Krystallglas nicht hatten, wurde von den Engländern noch weiter ausgebildet und ist heute von ihnen auf das höchste gesteigert. Sie überziehen die ganzen Flächen des Gefäßes durch Schleifung und Pressung wie mit kleinen Brillanten, welche, vermöge der bleihaltigen Beschaffenheit des englischen Glases, nach allen Seiten prismatisch farbiges Licht ausstrahlen. Das macht denn freilich auf einer wohlbesetzten Tafel eine unvergleichliche Wirkung, welche das böhmische Glas nicht erreichen kann, da es nur weißes Licht ausstrahlt.

Das böhmische Glas ist daher gezwungen, den gleichen Wert wie auf das Material, so auch auf die Form zu legen. Die Formen der alten Trinkgefäße in Krystallglas aus dem 17. und 18. Jahrhundert sind gut, gesund und zweckmäßig, sowohl bei den kleinen Stengelgläsern wie bei den großen Pokalen, welche damals in großer Zahl geschaffen wurden, aber, weil eckig und gradlinig, sind sie steif und schwer, verglichen mit den Venetianern. Es ist aber nicht schwer die eleganten Formen der Venetianer auf das böhmische Krystallglas zu übertragen, und das ist ja in unserer Zeit mit schönem

Erfolge geschehen. Es muß aber an die Stelle der Facettierung eine andere Verzierungsart treten, welche zu dem Spiel des Lichtes die schöne Zeichnung hinzufügt, das ist die Gravierung, das eingeschliffene Ornament, das auch dem böhmischem Glase des 17. und 18. Jahrhunderts durchaus nicht unbekannt war; vielmehr wurde es mit großem Geschick nach dem wechselnden Geschmack der Kunststile geübt. Das Glas hatte diese Verzierung ebenfalls vom Krystall überkommen.

Das Glas ist ganz ungeeignet zu einer Verzierung im eigentlichen Relief oder gar zu runder Figuren. Die Transparenz löst jede Wirkung der Höhen und der Tiefen, des Gegensatzes von Schatten und Licht völlig auf; es bleibt nur Licht übrig, und mit Licht allein giebt es kein Relief. Außerdem wäre es auch zu mühsam, erhabene Figuren aus der Fläche herausschleifen zu wollen. Es geht nur bei kostbaren Kunstwerken, und Wirkung ist nur bei opakem Glase vorhanden, wenn z. B. eine weiße, undurchsichtige Schicht auf einer dunkelblauen liegt und die Figuren oder Ornamente aus der weißen Schicht herausgeschliffen sind. So haben es die Alten gemacht. Immerhin sind es Kostbarkeiten. Für das Glas auf unserer Tafel ist diese Verzierungsweise nicht anwendbar, und es ist an ihre Stelle die Gravierung in die Tiefe getreten. Findet diese Gravierung auf einer flachen Schale von unten her statt, so macht das den Eindruck, als liege ein Relief auf der oberen Fläche. Bei den eigentlichen Trinkgefäßen geht freilich auch das nicht, da man nicht im Inneren derselben schleifen kann und wegen der Reinigung auch nicht darf. Die Gravierung geschieht also (wie bekannt mit dem Rädchen), von außen her und zwar in zweifacher Weise, entweder so, daß die Zeichnung matt gelassen wird, gewissermaßen blind, oder daß sie in allen Tiefen poliert wird. Letzteres ist freilich eine mühsamere Art, aber sie entspricht

mehr den künstlerischen Eigenschaften des Kryſtallglaſes, wie denn auch die alten Gefäße in Bergkryſtall durchweg in dieſer Manier verziert waren.

Das iſt denn auch die richtigſte, die feinſte und ſchönſte Weiſe, all die verſchiedenen Trinkgefäße, welche wir heute auf unſerer Tafel gebrauchen, künſtleriſch zu verzieren, zumal wir uns ja durchgängig nur noch des reinen Kryſtallglaſes bedienen. Die Alten, welche dieſes Kryſtallglas nicht hatten, kamen zu anderen Verzierungsweiſen und zwar farbiger Art. Sie bildeten die Gefäße aus vielfarbigem, in allerlei Muſter und Zeichnung zuſammengeſchmolzenem Glaſe, im Milleſioriſtil, wie man dieſe Manier nennen kann. Sie erlangten darin eine ebenſo große Mannigfaltigkeit wie Geſchicklichkeit, indem ſie z. B. Blumen, Laubornamente, Ranken, ſelbſt Geſichter in ganz korrekten Zeichnungen, nicht auf der Oberfläche, ſondern durch die Tiefe des Glaſes hindurch durch Zuſammenſchmelzen hervorbrachten.

Die Venetianer, deren Glasfabrikation auf dem Grunde der römiſchen und byzantiniſchen ruht, folgten nur wenig dem Beiſpiel der Alten; faſt nur ihr geſtricktes oder genetztes, mit weißen Linien in gekreuzten Spiralen umzogenes Glas erinnert an die antike Technik. Sie legten eben das Hauptgewicht auf die ſchöne, elegante Form des Gefäßes und verzierten dieſe nur wenig mit Gold oder mit weißer perlartig aufgeſetzter Emailfarbe. Selbſt eine maleriſche Verzierung mit bildlichen Darſtellungen oder Portraits in aufgebrannten Emailfarben, welche ſie im 15. Jahrhundert mit großer Vollkommenheit geübt hatten, gaben ſie im 16. wieder auf.

Dagegen wurde dieſe maleriſche Verzierung mit den Emailfarben von den deutſchen Fichtelberger Gläſern im 16. Jahrhundert wieder aufgenommen, freilich in viel roherer Weiſe, als die Venetianer ſie geübt hatten. Die derben Humpen

und Becher der deutschen Trinker jener Epoche schmückten sich in bunten Farben mit dem Reichsadler und den Reichswappen, mit den Reiterfiguren von Kaisern und Kurfürsten, mit den Wappen und Zeichen deutscher Städte und ihrer Gewerke — es lag in jeder Beziehung, was Brauch und Zierrat betrifft, in diesen Gefäßen etwas Deutsch-nationales. Sie entarteten, verrohten und verschwanden endlich ganz, als das böhmische Krystallglas in Mode und Blüte kam und von Haus und Tisch Besitz ergriff. Wenn sie heute von der deutschen und österreichischen Glasfabrikation zahllos wieder nachgeahmt werden, mit mehr oder minder Glück, so ist das weniger Sache einer verständigen und richtigen Kunstübung als antiquarischer Liebhaberei und einer keineswegs erstorbenen Trinkerlust. Sie sind Zierden der Schränke, der Kredenzen geworden, dienen aber selten oder nur ausnahmsweise dem wirklichen Gebrauche, wenn etwa ein „Kreis froher kluger Zecher" den vollen Pokal von Hand zu Hand, von Mund zu Mund wandern läßt.

Ebenso ist Ausnahme alles, was die Glasfabrikation an farbigen oder farbig verzierten Trinkgläsern einzuführen versucht hat, das grüne Stengelglas für den Rheinwein, die Tradition des Römers etwa ausgenommen. Auch Goldverzierung, welche im 18. Jahrhundert nicht selten war, ist versucht worden, aber noch nicht zur Anerkennung, nicht zu einiger Beliebtheit durchgedrungen. Am häufigsten treffen wir solche Versuche bei den Garnituren für Liköre, und da sie nicht auf der Tafel erscheinen, sondern selbständig zum schwarzen Kaffee, so bilden sie auch keine Disharmonie zum Krystallglase.

Gravierung, farbige Dekoration, malerischer Schmuck ist die eigentliche Verzierungsweise der Trinkgläser; ebenso ist plastischer Schmuck die rechte Weise für die Metallgefäße, ohne gerade farbigen Schmuck, das ist Email, oder Gravie-

rung auszuschließen. Zwischen beiden, zwischen Glas und Metall, stehen alle Terracotten, alle Gefäße aus Faience und Porzellan, welche gleicherweise geeignet sind für malerischen wie plastischen Schmuck, jedoch nach nationalem oder lokalem Geschmack bald von der einen bald von der anderen Weise reicheren Gebrauch machen. Farbigen, malerischen Schmuck haben die antiken, die griechischen Terracottagefäße, wobei ich es dahin gestellt sein lasse, wie weit die gefundenen Trinkgefäße dem wirklichen Gebrauche oder nur der Verehrung der Toten gedient haben. Mehr zum plastischen Schmuck neigen sich die römischen Gefäße aus gelber oder roter Terra sigillata. Ganz vorzugsweise plastisch ist die Verzierung der weißen, braunen, grauen Steinzeuggefäße vom Niederrhein, obwohl die letzteren, die grauen Gefäße, weiteren Schmuck in blauer und violetter Farbe nicht verschmähen. Diese Krüge sind mit Ornamenten und Wappen, mit allegorischen und religiösen Figuren, mit Scenen bürgerlichen und bäuerlichen Lebens, mit Festlichkeiten, Trink- und Tanzvergnügungen in einem leichten Relief verziert, welches sich gewöhnlich um die Rundung des Gefäßes rings herumzieht. Eine andere Art von Steinzeugkrügen, die dunkelbraunen Krüge von Kreußen bei Baireuth, sind dagegen farbig verziert, ähnlich wie die gleichzeitigen Fichtelberger Glasgefäße mit Reitern, Kurfürsten, Jägern und Jagdscenen, bürgerlichen Figuren und handwerklichen Emblemen.

Sowie bei den Terracotten die weiße Zinnglasur auftritt, zunächst in Holland, dann in Frankreich, Deutschland, Italien und überall, wird die Dekoration fast ausschließlich zum malerischen Schmuck. Die Delfter Fabrikation geht voran mit ihren blauen, dann auch blau-rot-gelben Verzierungen nach chinesischer und japanischer Art, auf weißem Grunde. Da aber damals schon die Glasgefäße in weiter

Verbreitung und allgemeiner Anwendung waren, so sind es weniger Trinkgefäße, welche in Frage stehen, als das gesamte Speisegeschirr. Die Trinkgefäße der weißgrundierten Faience sind durchweg Biergefäße, also becherförmige, grade Cylinder mit Henkel und Deckel, die einfachste Seidelform, bequem für Malerei, die es aber nicht zur Feinheit bringt, sondern sich in einer gewissen handfertigen Derbheit hält, ganz angemessen der Form und dem Inhalt, der Bestimmung dieser Trinkgefäße.

Fein, elegant, nach größter Vollkommenheit strebend wird erst der malerische Schmuck mit dem neu erfundenen europäischen Porzellan seit dem Anfang des achtzehnten Jahrhunderts. Das Porzellan als ein feines, elegantes Material erfordert die gleiche Verzierung und erhielt sie auch und hat sie, wenn auch wechselnd, steigend und fallend im Geschmack, bis auf den heutigen Tag sich bewahrt. Wie ich aber schon früher dargestellt habe, liefert das Porzellan zur Reihe der Trinkgefäße nur die Thee- und Kaffeetassen. Diese freilich haben all den feinsten, miniaturartigen Schmuck erhalten, den die Porzellanmalerei nur zu leisten vermag, zierliche Ornamente in Gold und Farben, Blumen, Laub und Ranken, Landschaften, Figurenbildchen nach dem Geschmack der Zeit, heroisch oder empfindsam, allegorisch oder genrehaft. Die eigentliche Trinkerlust, wenn ich von den Kaffeeschwestern absehe, die Poesie des Trinkens hat mit ihnen nichts zu schaffen gehabt.

Das ist nun aber ganz vorzugsweise mit den metallenen Trinkgefäßen der Fall, vorzugsweise freilich mit denen von Silber und Gold. Aber nicht einzig, denn ich brauche ja nur an die großen Zinnpokale und Zinnkannen zu erinnern, welche einst der Schmuck der Handwerksherbergen waren und heute den Stolz selbst fürstlicher und königlicher Trinkstuben

bilden. Sie haben heute wohl so ziemlich alle, soweit sie nicht in Sammlungen und Museen gelangt sind, diesen Weg aufwärts in die vornehmen und vornehmsten Gemächer zurückgelegt. Obwohl von minder edlem Material und in der Regel nur für das schäumende Bier bestimmt, nehmen sie doch teil an den Kunstformen von reicherer Gestaltung, wenn auch nicht oder selten an dem Figurenschmuck, welcher die Trinkgefäße von Silber auszeichnet.

Silber ist das eigentliche und vollberechtigte Material — da ja Gold selten für sich allein und meist in Verbindung mit Krystall und Halbedelsteinen zur Anwendung gekommen — Silber ist es, vergoldetes Silber, in welchem die Poesie und die Kunst des Trinkens ganz vorzugsweise formelle Gestaltung gefunden haben. An den silbernen Trinkgefäßen mehr als an anderen Gegenständen hat sich die feinste Treibkunst herangebildet, welcher wir die höchsten Kunstleistungen des Goldschmieds verdanken. Silber hat die Formen geschaffen oder vielmehr aus den bekannten Grundformen herausgebildet, welche wir gewöhnlich als Pokale bezeichnen. In dem Entwurf von Pokalen haben sich Künstler jeder Art versucht, der Bildhauer, der Maler, der Architekt und der Dichter ist gekommen, hat zur Verzierung schöne und ansprechende Gegenstände erfunden und seine Sprüche und Verse hinzugefügt.

Die Griechen und Römer kannten die Pokalform noch nicht. Wie bei den Terracottagefäßen herrscht die flache Schalenform vor oder ein niedriger Becher von geschwungenem Kontur auf kleinem, niedrigem Fuß. Der Reiz der antiken silbernen Trinkgefäße — die Funde von Bernay und von Hildesheim, sowie die in den aufgegrabenen campanischen Städten haben uns glücklicherweise eine ziemliche Anzahl schöner Werke dieser Art geschenkt — besteht daher nicht so-

wohl in dem Kontur, als in ihrer reichen Verzierung von Laubwerk, Fruchtgehängen und figürlichem Schmuck. Dieser ist gegossen und ziseliert, noch nicht getrieben, zuweilen in einem sehr flachen Relief, wie bei den Gefäßen von Bernay, zuweilen hoch erhaben, fast naturalistisch wie bei den Hildesheimer Schalen. Auch wohl im Inneren liegt der Schmuck in hohem Relief, so bei der berühmten Minervaschale des Hildesheimer Fundes, wohl ein Zeichen, daß diese Trinkschale nur ein Schaustück war.

Der hohe, der eigentliche Pokal ist mittelalterliche Erfindung oder vielmehr von mittelalterlicher Entstehung, da bei der Art seiner langsamen, nach dem Zeitgeschmack sich verändernden Ausbildung von eigentlicher Erfindung kaum die Rede sein kann. Ursprünglich sind Kelch und Pokal eines und dasselbe: dasselbe Trinkgefäß aus denselben Teilen bestehend, nämlich aus der Cuppa, dem Kopfe, dem eigentlichen Gefäße, aus dem Nodus oder Knauf und Ständer und aus dem Fuß; zu ihnen kommt, aber nicht mit Notwendigkeit, der Deckel. Die Urform liegt in demselben Gefäß, dem auch die Form des Römerglases entstammt, in jener Form, welche, wie ich im Anfange auseinandergesetzt habe, aus der Bestimmung des Weintrinkgefäßes naturgemäß hervorgegangen ist. Kelch und Pokal haben sich dann geschieden. Der Kelch, der als Schutz für seinen Inhalt die Patene anstatt des Deckels gebrauchte, hat seine Form einfacher, gedrungener, ursprünglicher bewahrt, obwohl ihn die Goldschmiedekunst der gotischen Epoche an Knauf, Kopf und Fuß mit einer Fülle stachlichten Maßwerks umgab, und den Nodus gewissermaßen zum Bilde einer kleinen Kapelle machte. Der Pokal hingegen hat eine reiche und selbständige Entwicklung genommen und ist in der gotischen Epoche, d. i. im fünfzehnten Jahrhundert, ein oft wundersames Gebilde geworden, an dem

jene Bestandteile seiner Grundform doch stets erkennbar geblieben. Insbesondere hat er auch den Deckel hoch und frei entwickelt, selbst Türme und Ritterburgen in ihnen dargestellt. Und so auch um Fuß und Kopf bewegt sich oft ein buntes Leben von allerlei Figuren und Scenen, das der eigentlichen Bestimmung des Gefäßes ferne zu liegen scheint und der formellen Gestaltung, dem Kontur, einer abgewogenen Gliederung kaum zum Vorteil gereicht. Phantasie, Idee, allerlei Nebengedanken spielen dabei eine allzugroße Rolle und wirken auf die Gestaltung ein, mehr als ihnen zukommt.

Jedoch, haben die Goldschmiede des fünfzehnten Jahrhunderts hier die Grenzen ihrer Aufgabe überschritten, so haben sie anderseits dem silbernen Trinkgefäß eine besondere Art der Verzierung gegeben, welche recht eigentlich der Lust des Trinkens, der Freude am Wein entstammt. Im Besitze einer außerordentlichen Geschicklichkeit in der Kunst des Treibens, haben sie, von innen heraus arbeitend, das Gefäß rings mit Buckeln oder Knorren (daher knorrecht) umgeben, welche sich nach außen halbkugelig oder auch in Birnenform, und dann meist schräg laufend, darstellen. Dies giebt der äußeren Erscheinung viel Bewegung und viel Glanz, der Hauptreiz ist aber auf das Innere berechnet, denn die glänzenden hohlen Flächen werfen einander die Reflexe des von oben einfallenden Lichtes zu, sodaß sie in hundert Glanzlichtern erstrahlen, eine Wirkung, die durch den hellen Wein hindurchfunkelt und durch seine Farbe noch erhöht wird. Solchen Anblicks konnte sich auch der einsame, stille Zecher erfreuen.

Diese Ornamentation, welche eine gewisse poetische Trinkerstimmung in der Epoche des gotischen Stils geschaffen hat, wurde von der Goldschmiedekunst der Renaissance durchaus nicht verschmäht; in den zahllosen Erfindungen der deutschen

Kleinmeister des sechzehnten Jahrhunderts für Trinkgefäße aller Art lebt sie fort in mannigfacher Anwendung und findet ihren letzten Ausdruck in den bekannten, überaus häufig vorkommenden Pinienzapfenpokalen, in denen wohl ursprünglich das Zeichen des Augsburger Stadtwappens dargestellt werden sollte. Diese Tannenzapfenpokale mit ihrem krausen Ornament aus gebogenem Silberblech, mit der gleichen Blume auf der Spitze des Deckels, die auch wohl mit kaltem Email, man möchte sagen, beschmiert ist, sind selten von schöner Arbeit. Der Kunstwert der eigentlichen Renaissancepokale liegt in anderer Richtung. Zuerst ist es das schöne und reiche Profil, mit welchem die Goldschmiedekunst des sechzehnten Jahrhunhunderts die mitunter wilden und unschönen Gestalten der gotischen Epoche wieder zu einer kunstmäßigen Erscheinung zurückführte, beruhend auf dem richtigen Verhältnis der Teile, auf der wohl abgewogenen Harmonie der vor- und zurücktretenden Glieder, auf der reichen Bildung jeden einzelnen Details von der Spitze des Deckels bis zum Fuß. Sodann das zweite Verdienst dieser Renaissancepokale beruht in ihrer getriebenen Verzierung, sei es in hohem, sei es mehr noch in flachem Relief, eine Verzierung, welche ornamental in den Motiven der Zeit wie figürlich alle Teile des Gefäßes bedeckt, dabei aber sehr der Gesamterscheinung, dem Hauptprofil, sich unterordnet. Laub, Blumen und Ranken, Mascarons und Embleme und Instrumente aller Art, Einzelfiguren und Scenen, Allegorien, religiöse Gegenstände, geschichtliche und mythologische Bilder — was nur der Kunst der Renaissance zu eigen ist, findet auf diesen Gefäßen seine Darstellung. Und wie der Geist der Künstler, der Holbein, Hopfer, Aldegrever, Virgil Solis und vieler anderer unerschöpflich ist in immer neuen Bildungen und Varianten des Profils, so ist die Ausführung — ich brauche nur an die Jamnitzer und Hans Petzholdt zu

erinnern — von außerordentlicher Schönheit und Vollkommenheit. Und das ist deutsche Kunst, allein deutsche Kunst in Charakter, Erfindung und Ausführung, und wenn man gelegentlich, wie es wohl geschieht, ein ausgezeichnetes Werk dieser Art dem Italiener Benvenuto Cellini zuschreiben will, so ist diese Annahme von vornherein als falsch zu bezeichnen. Diese Arbeiten konnten nur dort entstehen, wo das Trinken selbst eine Lust und eine Kunst war.

Die große Pokalform mit Deckel, Bauch, Fuß, Ständer und Knauf (welche letzteren Glieder zuweilen durch eine tragende Figur, einen Atlas, einen Herkules, eine Karyatide oder sonst eine weibliche Figur ersetzt wurden) — diese Pokalform war aber nicht die einzige, an welcher Maler und Goldschmied Erfindung und Arbeit zeigten. Die Becherform mit sich verjüngendem Kontur nach unten, die Krugform mit Deckel und Henkel, sind ebenso häufig benutzt und zahlreich erhalten. Besonders wurde der Henkel mit der gebogenen Figur einer Sirene höchst elegant gestaltet. Phantasie und Künstlerlaune gingen aber noch weiter. Man benutzte andere Materiale für den Weinbehälter als Bauch des Gefäßes, die Kokusnuß, das Straußenei, insbesondere die Nautilusmuschel und montierte sie mit vergoldetem Silber. Im siebzehnten Jahrhundert geschah desgleichen mit Elfenbein, das ringsum mit figürlicher, insbesondere bacchantischer Szene in Relief verziert wurde.

Immerhin lagen allen diesen Gefäßen die richtigen Urformen zu Grunde, aber auch diese verließ man, ebensowohl im Gefühl seiner Geschicklichkeit, namentlich in der Treibkunst, wie, man kann wohl sagen, in seliger Weinlaune, welche sich nicht mehr um Form und Regel kümmert. Nun stellte der Goldschmied Trinkgefäße in allerlei Tier- und Menschengestalt dar, als Fuchs mit einer Gans im Maule, als tanzenden

Bär, als Hirsch, Hund oder Pferd, wobei denn freilich der Kopf des Tieres als Deckel abgenommen werden mußte, um aus demselben trinken zu können — nicht eben rationell und darum keineswegs nachahmenswürdig. Man bezeichnet heute solche Gefäße speziell mit dem Namen „Wiederkomm", oder „Willkomm", weil aus denselben zur Begrüßung wie zum Abschied getrunken wurde. Zu einem Scherz beim Trinken dienten die wohlbekannten Jungfrauenbecher, weibliche Gestalten im Reifrock, welche in den hoch erhobenen Händen einen kleinen beweglichen Becher halten. Man mußte beides leeren, die Höhlung des Gewandes und den Becher, ohne einen Tropfen zu vergießen. Auf einem Scherz beruhte auch der s. g. Mühlenbecher in Gestalt einer Windmühle, deren Flügel sich beim Trinken bewegten, ein Witz der späteren Zeit, während der Pokal in Form eines aufgetakelten, mit Segeln, Masten, Raaen und Tauen, mit Mannschaften und Kanonen versehenen Schiffes schon einer Sitte des fünfzehnten Jahrhunderts entstammte und bei dem Seevolk der Holländer noch im siebzehnten Jahrhundert in Gebrauch stand. Um das Gefäß füllen zu können, mußte man das ganze Verdeck abnehmen, doch diente dieses silberne Schiff vorzugsweise nur als Zierde der Tafel.

Solche Bildungen der Trinkgefäße sind Ausnahme, Geschöpfe phantastischer Trinkerlaune und standen so lange in Übung, als die große Periode des Trinkens in Deutschland anhielt. Im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts kamen sie außer Brauch und fanden höchstens noch Nachklang auf den deutschen Universitäten, wo man noch Kuhhörner, mit Silber montiert, als Trinkgefäße benutzt und noch einen guten „Stiefel" trinkt, wenn auch nicht buchstäblich, wie der Pole aus dem Schuhe seiner Geliebten, sondern aus Glas- und Zinngefäßen in Form eines Stiefels, davon wenigstens die Redensart noch übrig geblieben ist.

Die eigentliche Industrie, das Kunstgewerbe des Goldschmieds, des Töpfers und Porzellanfabrikanten, des Glasfabrikanten, kümmert sich heute, da auch die Trinkersitten milder und sanfter, um nicht zu sagen gebildeter, geworden sind, wenig oder gar nicht um solche bizarre Formen. Geschmack und Material und Verzierungsweisen haben mannigfach gewechselt, lokale Bildungen sind aufgetaucht und wieder vergangen, die Grundformen der Trinkgefäße sind aber unter allem Wechsel erhalten geblieben, weil sie eben auf ewigen vernünftigen Gesetzen beruhen, und so wird es auch in Zukunft sein.

Geschichte des Sitzmöbels.

I.

Wie das Sitzmöbel entstanden und in einfacher fortschreitender Stufenfolge zu seiner Vollendung gekommen, das ist — logisch oder theoretisch betrachtet — nicht gerade schwer sich vorzustellen. Holz ist sein erstes und eigenberechtigtes Material, und die Eigenschaften des Holzes sind es, seine Stärke und seine Schwäche, seine Stärke als senkrechte Stütze, seine Schwäche in horizontaler Streckung, welche zur Konstruktion führen, und das konstruktive Element treibt zur Ausbildung der Grundgestalt.

Der erste Schritt war der schwerste, der Übergang vom Baumklotz zu einem zusammengesetzten Gestühl, ein wahrer Sprung, der schon die Bearbeitung des Holzes zu Brettern, zu Stangen, zu Pfosten zur Voraussetzung hat. Ob dieser Schritt nun in der Weise vor sich gegangen, daß drei kurze Bretter es waren, welche zusammengefügt wurden, und zwar so, daß eines den Sitz, die beiden anderen vorne und rückwärts die Stützen bildeten, oder ob vier Stützen als Pfosten

an die Ecken des Sitzbrettes befestigt wurden, das bleibe dahingestellt; wahrscheinlicher erscheint die zweite Art.

Die Schwäche dieses Gefüges lag darin, daß die vier Stützen bei der Nachgiebigkeit und Brechlichkeit des Holzes und unzulänglicher Befestigung am Sitzbrett leicht auseinanderwichen. Dieser Umstand nun veranlaßte zur Festigung die weitere Verbindung der vier Stützen durch Querhölzer an ihrem unteren Ende, ein konstruktives Motiv, das im Laufe der Zeiten und auch heute vielfach vernachlässigt und wieder aufgegeben worden, aber doch als eine der ersten Stufen in der Entwicklung betrachtet werden muß.

Hiermit war schon der Sitz konstruktiv vollendet, für sich genügend und mobil zugleich. Aber zur Konstruktion trat ein anderes weiter treibendes Motiv hinzu, das war die Bequemlichkeit. Konstruktion und das Bedürfnis der Ruhe für den Körper arbeiten vereint nun weiter. Jene soll dieser die Befriedigung verschaffen. Der Rücken ist es zunächst, welcher nach einer Stütze verlangt, nach einem Schutz gegen das Einsinken. Die Konstruktion giebt ihm das Mittel, indem sie die rückwärtigen Pfosten, oder sagen wir gleich die Beine, über das Sitzbrett emporsteigen läßt und sie oben mit einem Querholz verbindet. So entsteht die Rückenlehne. Wie der Rücken, wollen aber auch die Arme, ermüdet von Arbeit oder Alter, ihre Ruhe haben; auch diesen gewährt die Konstruktion Befriedigung, indem sie in angemessener Höhe seitwärts Querhölzer horizontal in die Pfosten der Rücklehne einfügt und sie vorne wieder mit dem Sitzbrett durch eine niedere Stütze vereint. So bilden sich die Seitenlehnen, die Wangen.

Und so ist in einfachster Gestalt der Armstuhl entstanden, schon ein ganzes Geschränke aus senkrechten und wagrechten Hölzern, die in einander gefügt sind, sich gegenseitig zu stützen, zu halten, zu festigen.

Die Bequemlichkeit aber ist nicht zufrieden. Soweit bisher erörtert, besteht das Gestühl aus lauter senkrechten und wagrechten Linien, alle Verbindungen stehen zu einander in rechten Winkeln. Die Linien des Körpers sind aber gerundet, geschweift, wellig. Soll der Körper seine völlige Ruhe finden, muß er erstens Platz zum Gelaß haben, Platz sich rechts- und linkshin zu wenden, und zweitens müssen die Linien des Sitzmöbels den Linien des Körpers im Sitz thunlichst entsprechen. So wird der Sitz verbreitert und die Rücklehne schweift sich nach der Form des Rückens. Sie schweift sich nach der doppelten Richtung, einmal nach der Senkrechten und zum anderen nach der Horizontalen, indem sie sich von Schulter zu Schulter in einem flachen Bogen krümmt. Diese doppelte Biegung wird praktisch in zweifacher Weise erreicht. Entweder geschieht die Schweifung an dem Holze selber oder sie wird durch die Polsterung in welliger Linie hergestellt. Damit tritt wiederum ein Neues in der Entwicklung des Sitzmöbels auf, ebenfalls ein Kind der Bequemlichkeit, zugleich der wachsenden Kultur. Die Polsterung bemächtigt sich des Sitzes, der Rücklehnen und dann auch der Armlehnen, welche gleicherweise der Schweifung haben folgen müssen, mit Hervorhebung jenes Punktes, wo die offene Hand ihre Ruhe zu suchen hat.

Das untere Gestell, das ja nur zu stützen und zu tragen hat, bedarf der Schweifung in keiner Weise, ja sie ist ihm im Prinzip zuwider, da das Holz ja in der geraden senkrechten Stellung seine Stärke hat und in der Krümmung oder ausgesägten Schweifung, welche die Kontinuität der Fasern zerschneidet, seine Schwäche findet. Dennoch ist die Krümmung, dem Gebot der Mode oder wenn man will, des Stils folgend, auch auf diesen Teil des Gestühles übergegangen.

Hierin liegt bereits ein künstlerisches Element, davon bis-

her noch nicht die Rede war. Bis hierher haben Konstruktion und Bequemlichkeit das Sitzmöbel gestaltet. Es tritt nun als drittes vollendendes Moment die Kunst hinzu, ebensowohl einwirkend auf die Ausgestaltung und Umbildung der Grundformen, wie bereits angedeutet worden, als sie Schmuck und Zierde verleiht. Die Kunst sorgt um die Wahl des Materials, teils indem sie nach edleren Hölzern sucht oder nach einem Ersatz des Holzes z. B. in Metall, teils indem sie die konstruktiven Glieder mit Ornamenten verschiedenster Art erfüllt, dieselben in Relief verziert, sie mit Inkrustierungen in Metall, Elfenbein, Perlmutter, farbigen Hölzern überzieht, sie bemalt, lackiert u. s. w. Ebenso zieht sie die Polsterung, den Überzug derselben in den Bereich ihrer Wirksamkeit. Hier in dieser Thätigkeit der Kunst finden alsdann auch das nationale und das historische Element, der Einfluß der Stilarten in der Kunstgeschichte, ihre wohlberechtigte und wohl erkennbare Anwendung.

So kann man sich in theoretischer Betrachtung den Hergang in der Ausbildung des Sitzmöbels vorstellen, und gewiß hat die Folge der Entwicklung ursprünglich auch in dieser Weise, wenigstens annähernd, stattgefunden. In geschichtlicher Zeit aber, in der Zeit, von der wir Kunde haben, stellt sich die Sache doch anders. Forscht man nach den verschiedenen Erscheinungsformen in der Geschichte des Sitzmöbels rückwärts bis zum Ende der beglaubigten Geschichte, so findet man gerade an dem Endpunkt dieses Weges, d. h. dort im Anfange, wo unsere wissenschaftliche und einigermaßen detaillierte Kenntnis beginnt, im alten Ägypten, gerade dort findet man das Sitzmöbel schon in einer Vollkommenheit der Arbeit und in einer Fülle verschiedener Gestaltung, welche jene ganze theoretische Entwicklung bereits als einen überwundenen, weit rückwärts liegenden Standpunkt erscheinen läßt.

Es ist viertausend Jahre vor Christi Geburt, als die Geschichte Ägyptens aus dem Dunkel hervortritt, und zwar mit einer Höhe der Kultur, welche ein langes Werden und Wachsen zur Voraussetzung hat. Wie dieses vor sich gegangen, wie das ägyptische Volk Stufe um Stufe fortgeschritten bis zu jenem Zeitpunkt geschichtlicher Erhellung wissen wir nicht. Dieses Licht fällt auf eine ausgebildete Kunst, die ebensowohl überaus Großartiges in den Bauten zu leisten vermag, als sie die menschliche Gestalt mit treffendster Wahrheit wiederzugeben, in Holz und Stein abzubilden versteht. Das Licht fällt auf eine Gesellschaft, die alle verfeinerten Freuden der Geselligkeit genießt, fühlt und denkt und sich mit Geist und Spiel unterhält, man ist fast versucht zu sagen, in moderner Weise. Man besucht sich, fetiert sich, hält Salon im wohl gezierten, wohl ausgestatteten Hause.

Kein Wunder also, daß das Sitzmöbel in seiner Ausbildung und seinen mannigfachen Erscheinungsformen von diesem Stande der Gesellschaft wie der Geselligkeit ein Zeugnis ablegt. Alle Konstruktionsmotive sind in der Struktur noch erkennbar; aber die Bequemlichkeit hat sich dieselben bereits dienstbar gemacht, und die Kunst mit ihrer verschiedenen, hier anwendbaren Technik ist verschönernd hinzugetreten. Erhalten von diesem altägyptischen Gestühl ist gerade nicht sehr viel und noch weniger von besonders kostbarer Art, aber die zahllosen Wandgemälde, welche Scenen des Lebens darstellen, geben hinlänglichen Ersatz und volle Kunde.

Im Gegensatz zu den Griechen und Römern scheint der Ägypter mehr das Sitzmöbel als das Lager benützt zu haben, daher es gekommen sein mag, daß gerade der Einzelsitz, der Stuhl, sich besonderer Ausbildung erfreute. Er fand sich in jedem Hause, kostbar und geschmückt im reichen, höchst einfach im armen, hier ein einfaches Holzgestell, mit einem Brett

zum Sitz oder statt dessen mit einem Geflecht von Rohr und Schilf. Es gab Sessel mit und ohne Lehne, Sessel mit drei auseinander gespreizten Beinen und gerundetem Sitz, ebenso Sessel mit vier senkrechten Stützen, und diese entweder unverbunden oder mit Querhölzern vereinigt und dabei oft noch schräge Stützen, welche den Sitz in der Mitte zu tragen haben, so daß das Ganze schon ein zusammengesetztes Geschränke bildet. Die vier Stützen sind ebenso häufig schräg divergierend wie senkrecht gestellt. Auch findet es sich, daß sie je zwei und zwei gekreuzt sind, so daß der Faltstuhl schon im alten Ägypten bekannt war. Den Sitz bildet alsdann Leder oder eingewebter Stoff.

Die Lehne besteht in ihrer einfachsten Form, ganz dem abstrakten Konstruktionsprinzip gemäß, aus der senkrechten Fortsetzung der hinteren Stützen. Der Ägypter hat sie gelassen und dabei doch in einer ihm eigentümlichen und ganz rationellen Weise der Bequemlichkeit Rechnung getragen. Er hat an diese senkrecht stehende Lehne eine zweite schräg angelegt, sodaß der Körper, sich zurücklegend, doch Ruhe und Stütze findet, ohne zu steifer Haltung gezwungen zu sein. Dieser Absicht dient weiter die Polsterung, nicht eine feste, sondern vielmehr ein dickes Kissen, welches den Sitz bedeckt, an der Lehne in geschwungener Linie sich emporzieht und nach rückwärts ein wenig überfällt. Es ist schon, abgesehen vom bunten, reichen Stoffe, eine etwas künstliche Arbeit des Tapeziers, welche ebensowohl der Schönheit wie der Bequemlichkeit Rechnung trägt. In gleicher Weise wird das Lager ausgestattet und geschmückt, das alsdann, versehen mit einer Kopflehne, nur wie eine Verlängerung des Stuhles erscheint. Armlehnen sind nicht sehr häufig, doch kommen auch sie vor und zwar in ziemlich einfacher, aber nicht mehr erster Gestalt mit bereits ausgeschweiften Stützen. Auch sind es wohl Tiere,

welche die Seiten des Sitzes verzieren und damit zugleich als Stützen für Arm und Hand dienen.

Das ist ein weiteres künstlerisches Motiv in der Ausstattung des ägyptischen Sitzmöbels, die Verwendung von Tierbildungen im ganzen wie in einzelnen Gliedern zum Schmucke, ja zur Konstruktion oder vielmehr an Stelle derselben. Es sind Löwen, Gazellen, Böcke, Vögel, welche vorzugsweise verwendet werden. Die einfachste Art beginnt damit, daß die unteren Enden der Stützen als Löwentatzen oder Bocksfüße gestaltet werden. Das ist eine sehr naheliegende Symbolik, die in aller Kunstindustrie bis auf den heutigen Tag andauert. Ein weiterer Schritt ist die Gestaltung der ganzen Stuhlbeine als Tierschenkel. Hiermit wird schon der Konstruktion Gewalt angethan, da die der Stütze notwendige senkrechte Linie nicht eingehalten werden kann, und in Bezug auf Holz liegt eine Schwächung darin. Nun aber stellt sich leicht der Gedanke ein, wenn die unteren Enden der Stützen die Gestalt von Tierfüßen erhalten, die oberen in Köpfe zu verwandeln, und so ist es geschehen. Einmal auf diesem Wege, that die ägyptische Tischlerei den letzten Schritt und nahm die ganze Tiergestalt als Gestühl, so daß der Rücken als Sitz diente, der Kopf als die eine Seitenlehne, der Schwanz als die andere. Mit der Bequemlichkeit sah es dabei freilich nicht allzu gut aus; entweder wurde sie geopfert oder die Gestalt des Tieres mußte sich ihr beugen, zumal dann, wenn das Tier nicht bloß als Sitz, sondern auch als Lager dienen sollte.

So war das ägyptische Sitzmöbel auf einen Weg geraten, der sich vom konstruktiven Ausgangspunkte gänzlich verloren hatte, und doch gab es auch davon noch Erinnerungen, wenn z. B. die Löwentatzen nicht unmittelbar den Boden berührten, sondern noch auf einem kleinen umgekehrten, unten abgestumpften Kegel standen, der wie der letzte Rest der senkrechten Stütze

erschien und zugleich das Mobile andeutete. Auch dieses Motiv ist in der nachfolgenden Geschichte des Sitzmöbels vielfach geblieben.

Die Kunst, indem sie in diesem Tiergestühl Konstruktion und Bequemlichkeit gleicherweise aufhob, hat hier allerdings ihre Befugnisse überschritten. Im übrigen hat sie jene beiden Prinzipien und ihre Anforderungen gewöhnlich respektiert und sich damit begnügt das Möbel zu verzieren, aber nicht umzugestalten. Und jenes hat sie in reichem Maße und vielfacher Technik gethan. Das Altertum war gewohnt alle Dinge der Kunst farbig zu sehen, und so ist auch das ägyptische Sitzmöbel durchaus farbig geschmückt, sei es, daß alle Holzteile mit bunten Farben überzogen sind, sei es, daß sie mit Elfenbein, Perlmutter, gefärbten Hölzern inkrustiert worden, sei es, daß sie mit Silber und Gold beschlagen. Das ist malerische Verzierung, Flächendekoration. Aber auch plastischer Schmuck fehlt nicht, sowohl im Relief, wie in freien Figuren von Tieren und Menschen, die an verschiedenen Teilen, so auf den Verbindungsstäben zwischen den Stützen angebracht sind. Bunte Decken, die über Sitze und Lehnen gelegt werden (später sind die von Alexandrien hochberühmt), kostbare Gewebe, welche die Polster überziehen, Stickerei, Behang mit Quasten und sonstige Passementerie dienten weiter dazu, den überaus reichen Eindruck dieser ägyptischen Prachtmöbel zu erhöhen und zu vollenden.

Diese ganze Entwicklung ist als eine rein ägyptische zu betrachten. Erst mit der Ptolemäerzeit macht griechischer Einfluß auch in der ägyptischen Möbelschreinerei sich bemerkbar, teils indem die Ornamente gräcisiert werden, teils indem der Sessel in Stützen und Lehne sich elegant nach griechischer Art schweift, einer Art, die wir später werden kennen lernen, teils indem das Lager zu größerer Bedeutung gelangt.

Auch das war griechische Art geworden, diese Bevorzugung des Lagers vor dem Sessel, die aus dem weichlichen Lydien, überhaupt aus Kleinasien gekommen und nach Westen vorgedrungen war. Die anderen berühmten Völker Asiens, die Assyrier, Meder, Perser bedienten sich beim Tagesgebrauch der Sessel und saßen auch auf Stühlen beim Mahle. Diese Stühle, die auf den assyrischen und persischen Reliefs, auf ersteren in großer Zahl abgebildet sind, haben nicht die Mannigfaltigkeit der Formen wie die ägyptischen. Faltstühle mit gekreuzten Beinen sind selten, Schweifung der Stützen wie der Lehnen scheint fast ausgeschlossen, das Grundprinzip der Bildung ist durchaus das der ursprünglichen Konstruktion, senkrechte gerade Stützen, im rechten Winkel eingefügte horizontale Querhölzer und Auflager. Dabei sind diese Stühle mitsamt der Rückenlehne sehr hoch, so daß der Sitzende eines Fußschemels bedarf, der in gleicher Weise konstruiert ist. Auf solchen Stühlen thronen die Könige der Assyrier.

Eine weitere Unterscheidung vom ägyptischen Sitzmöbel liegt in der Ausstattung. Während die Glieder des ägyptischen Möbels vorzugsweise kantig, viereckig erscheinen und wenig profiliert, so daß sie der Flächendekoration günstiger sind, machen die Stützen der assyrischen Stühle durchaus den Eindruck, als ob sie auf der Dreh- oder Drechslerbank entstanden wären; sie sind nicht bloß rund, sondern auch wie gedrechselte Stäbe gegliedert und profiliert. Daher finden sich denn auch keine Tierschenkel an Stelle der Beine wie in Ägypten, und äußerst selten ist es, daß der Fuß in einer Tatze endet. Dagegen ist es häufiger, daß oben an den Ausläufern Tierköpfe zur Verzierung angebracht sind, zumal bei Sesseln, welche keine Lehne haben. Der Fuß spitzt sich in der Regel nach unten zu und endet mit einem auf die Spitze gestellten Pinienzapfen. So sieht es wenigstens aus.

Durchaus ähnlich sind die Throne der persischen Könige gebildet, nur schwerer und plumper. Die Stützen sehen zum Teil aus wie aus gedrehten Knäufen zusammengesetzt, nur treten wohl Löwentatzen als Zwischenglieder ein und das obere Ende schmückt jener Pferdekopf, der in der persischen Architektur als Kapitäl eine so charakteristische Rolle spielt. Eine andere nicht asiatische Verzierungsweise fand schon Beispiele in Ägypten, doch diese wohl nur aus einer Zeit, als schon assyrischer oder persischer Einfluß möglich geworden war. Die also verzierten persischen Throne bestehen gewissermaßen aus zwei oder drei Geschossen, welche mit Reihen von Männern gefüllt sind, deren erhobene Arme das Gesims zu tragen scheinen. Das ist offenbar die ornamentale Verwendung einer assyrisch-persischen Sitte, wonach bei festlichen Ein- und Aufzügen Männer, die auf Gerüsten standen, große Teppiche hielten und so mit denselben eine rasch erbaute und rasch vergängliche Triumphalstraße bildeten.

Ein Anderes, was diese asiatischen Sitzmöbel noch gemeinsam hatten, war ihre reiche und kostbare Ausstattung mit Metall. Wenn von goldenen Stühlen, Thronen, Lagern die Rede ist, so ist wohl nicht an massives Gold zu denken, welches die Konstruktionsteile gebildet hätte, sondern an Goldplatten, welche die Flächen belegen und an die plastischen Teile angetrieben waren. Das ist, wie bekannt, uralte asiatische Technik, die auch das alte Griechenland in seiner Heroenzeit geübt hat. Bronzebleche bekleideten die Wände, die architektonischen Glieder, die Möbel, die hölzernen Statuen, Goldbleche überzogen den hölzernen Kern der Schmuckgegenstände. Hier war es nun auch Gold, welches gleicherweise den asiatischen Möbeln angetrieben war, und es ist möglich, daß es so vollständig geschah, um alle Holzteile, auch die ornamentalen, zu bedecken. Gefunden in den assyrischen Ruinenstädten hat sich dergleichen

wohl in Bronze, aber nicht in Gold; doch sind der alten Nachrichten genug über solche und andere goldene Geräte. Mit einiger Ausführlichkeit wird in der Bibel der Thron des Königs Salomo besprochen, ein Werk phönizischer Künstler aus Tyrus und ohne Zweifel den assyrischen nahe verwandt. Sein Gestell war von Elfenbein, und dieses war mit Gold überzogen; er hatte eine hohe Rücklehne und war selber so hoch, daß sechs Stufen zu seinem Sitz emporführten. Die Seitenlehnen waren, wie das auch bei ägyptischen Thronen vorkommt, von Löwen gebildet. Zu beiden Seiten der Stufen standen sechs Löwen. Ein goldener Fußschemel hatte die Füße des Herrschers zu tragen.

Auch an Inkrustationen mit anderem kostbaren Material fehlte es diesem asiatischen Sitzgerät nicht; was aber weiter zur Vollendung diente, das war eine reiche Passementerie-Arbeit, von Quasten und Schnüren und Gehängen, wie sie auf den assyrischen Reliefs an Kostüm und Gerät so überaus reich als ein Lieblingsschmuck erscheinen, und endlich die ganze Ausstattung mit gestickten, weichen Kissen und dem Behang und Überhang; mit den Decken und Teppichen, wie sie noch heute den Stolz nationaler und originaler Fabrikation in jenen Gegenden Asiens bilden. Die babylonischen mit ihrem Ruhme waren sprichwörtlich im Altertum als Bezeichnung für die ganze, kostbare Gattung. Später stellten sich ihnen die von Alexandrien zur Seite.

In dem Weitergange der Geschichte, in dem Übergange von Asien nach Europa trat nun, wie schon angedeutet worden, insofern eine Änderung ein, als in Griechenland und in Italien die Sitte des Liegens vor der Gewohnheit des Sitzens die Oberhand gewann, davon denn die Folge war, daß das Lager vor dem Sessel oder Stuhl bevorzugt wurde. Auf die Form und Ausgestaltung hatte das allerdings weniger Einfluß.

Auch geschah jene Umwandlung der Sitte nicht sofort, sondern erst mit und nach dem Aufblühen der römisch-kleinasiatischen Kolonien, welche selber weichlichere Sitten von Lydien überkamen und sie — noch vor den Perserkriegen — dem Mutterlande überbrachten. Bei Homer ist diese Sitte des Liegens oder vielmehr des Lagerns noch nicht vorhanden. Die Schmausenden sitzen einzeln auf Sesseln an kleinen Tischen, die Herrscher auf einem nach asiatischer Art reich geschmückten, selbst mit Gold bekleideten Throne, während die Lagerstätten zur Nacht als höchst einfache Gestelle geschildert werden, die mit einigen Fellen und Decken rasch bereitet sind.

Wenn man von der gewöhnlichen Bank absieht, deren es wenigstens für die Dienerschaft in jedem Haushalt gab, so kann man in Griechenland drei Arten des Sessels oder des eigentlichen Sitzmöbels unterscheiden, denen in Rom und Italien drei gleiche Arten zur Seite standen. Erstens der Diphros, dem die römische Sella entsprach, ein Stuhl ohne Lehne, also ein Tabouret, das entweder auf vier senkrechten oder auf vier gekreuzten Beinen stand. Man kann darnach zwei Arten des Diphros unterscheiden. Die zweite Art war der Thronos (das römische solium), ein schwerer, in senkrechten Stützen aufgebauter Stuhl, mit gerader Lehne, die bis zum Kopfe aufstieg, aber auch in niedrigerer Form erscheint, und ferner mit Armlehnen versehen. Zu ihm gehörte in der Regel ein Fußschemel. Es war der Sitz des Hausherrn, des Herrschenden und Thronenden. Die dritte Art, der Klismos, entspricht am besten unserem modernen Stuhl und ist auch in der gräcisierenden Zeit des Empire grade so in unser Mobiliar eingeführt worden. Bei dem Klismos sind in der Regel alle Stützen samt der Rücklehne in elegantem Schwunge gekrümmt; die Beine biegen sich auswärts, die Lehne schwingt sich rückwärts und zugleich wagrecht in sanftem Bogen um den Rücken.

Armlehnen kennt dieser Stuhl nicht. Ihm entspricht die römische Cathedra. Da für die Wohnung des Mannes das Lager die eigentliche Ausstattung bildete, wurde der Klismos oder die Cathedra das bevorzugte Sitzmöbel der Frauen. Auf den reicher ausgestatteten Vasenbildern ist er eine häufige Erscheinung, und man muß gestehen, es läßt sich nichts Eleganteres, Graziöseres sehen, als die wohlgekleidete griechische Dame in ihrer edlen Art sich zu haben und zu halten auf diesem Sessel, der wie für sie gegossen erscheint, so sehr paßt er zur ganzen Gestalt, zu der vornehmen, freien Haltung, zum sanften Fluß der Falten, zur Lage der Arme, deren einer gewöhnlich auf der gekrümmten Lehne ruht. Kaum ist auch etwas denkbar, was griechische Bildung, griechische Art im besten und feinsten Sinne des Wortes treffender und anschaulicher vorzustellen vermöchte.

Diesen drei griechischen Arten des Sitzmöbels entsprachen, wie bemerkt, drei römische Formen, doch mit Verschiedenheiten oder speziellen Nebenarten. Der allgemeine lateinische Ausdruck war Sedile, während die Sella mit mannigfachen Varianten den Sitz oder Sessel ohne Lehne bedeutet. Dieser war der Stuhl des Handwerkers und diente im Lager als Feldstuhl, der mit gekreuzten Beinen zusammengefaltet werden konnte. Als Sella curulis war dieser Stuhl der Ehrensitz der Senatoren und Würdenträger, als Sella imperatoria diente er später dem Kaiser. Auch er war wie der Diphros mit vier senkrechten Beinen versehen oder hatte sie gekreuzt, das Doppelpaar so verbunden durch Querhölzer in der Mitte, auch wohl oben und unten, daß er zusammengelegt werden konnte. In dieser gekreuzten Form hat er seinen Ehrenrang als bischöflicher Sitz noch lange in der Kirche des Mittelalters behauptet. Die Sella curulis ging so, wie wir noch sehen werden, aus der römischen Welt in die nordisch-christliche hinüber.

Im römischen Haushalte war die Sella ein bequemes, weil leicht bewegliches Möbel für den Besuchenden; es konnte ihm leicht hingerückt werden. Des Solium bediente sich der Herr des Hauses insbesondere dann, wenn er seine Clienten empfing. Die Cathedra hatte auch im römischen Hause ihren bevorzugten Platz in den Gemächern der Frauen und besonders in der Exedra, dem Besuch- und Empfangzimmer, das sich mit unserem modernen Salon vergleichen läßt. Sie diente aber auch den Rhetoren und Philosophen in den Schulen als Lehrstuhl, woher der Lehrkanzel die Bezeichnung Katheder bis auf den heutigen Tag geblieben ist.

Neben diesen drei Hauptarten fehlte es nicht an Varianten, die aber im ganzen mehr dekorativer als konstruktiver Natur waren. So hatte der Römer das Subsellium, ähnlich einer kurzen Bank, aber nur mit einem Sitzplatz, der zwischen erhöhten Seitenteilen mit Kissen ausgefüllt war. So wenigstens ist ein mit Bronze reich verziertes Beispiel aus Pompeji erhalten worden. In ornamentaler Beziehung wurden die gekreuzten Beine der Sella bald einwärts, bald auswärts gebogen; ihre unteren Ausläufer wurden auch als Tierschenkel oder Tatzen gebildet, wie das schon im alten Ägypten der Fall gewesen. Der Sitz der Sella zwischen den oberen Kreuzenden wurde mit Kissen ausgefüllt oder, wie sich aus dem späteren Brauche schließen läßt, mit Leder überspannt oder auch, wie die Zeichnungen andeuten, fest überdeckt. Die vier senkrechten Stützen erscheinen viereckig, zuweilen schlank, zuweilen derb, oder gerundet, gedrechselt, leicht profiliert. In älterer Zeit scheint das Prinzip vorzuwalten, den unteren Ausläufer der Stützen breit und kräftig zu halten, oft mit sockelartigem Fuß zu versehen, während in späterer Zeit die Stützen nach unten sich zuspitzen und so das Gestell mobil, beweglich erscheinen lassen. Dies ist jedenfalls, logisch betrachtet, der höhere Stand der Ausbildung.

Unter diese Kategorie fällt freilich nicht der Marmorsitz, der in Griechenland im Theater und sonstigen öffentlichen Gebäuden den feststehenden Ehrenplatz der höchsten Personen bedeutete. Schon das Material machte ihn immobil. Der Stein bedingte aber auch eine gänzlich andere Gestaltung als das Holz. Während dieses eine Konstruktion verlangt, eine Zusammensetzung und Verschränkung aus schmalen Teilen und Gliedern, aus Stützen und Auflagern, wird bei jenem der Sitz aus dem ganzen massiven Block herausgeschlagen. Was übrig bleibt, bildet ein einziges Stück; Sitz, Rücken- und Seitenlehnen, die ganze Basis, alles ist Eins. Auf diese Weise entstehen vorn am Sitz, an der Seite sowie rückwärts Flächen, welche der Bildhauer mit Reliefs zu schmücken hat. Allerdings ist das nicht die einzige, wenn auch ursprüngliche Form des Marmorstuhls; es kommt auch vor, daß Sitz und Seitenteile aus verschiedenen Platten zusammengefügt sind. Immerhin sind auch diese steinernen Stühle immobil. Sie gehörten auch nur der Öffentlichkeit, dem öffentlichen Leben, nicht dem Hausmobiliar.

In der Wohnung des Mannes, welche bekanntlich in der antiken Welt durchgängig von derjenigen der Frauen gesondert war — sie nahm den vorderen Teil des Hauses ein — in diesen seinen Gemächern hatte, wie schon gesagt, das Lager vor dem Sessel den Vorzug erhalten. Man kann dem Griechen wie dem Römer bis in die späte Zeit gewiß keine Verweichlichung vorwerfen, dennoch hatten sie diese Art der Ruhe zu großer Befriedigung angenommen. Die starken gymnastischen Übungen, denen der Grieche täglich oblag, mögen andererseits ein volleres, nachhaltigeres Ausruhen, wie es im Liegen der Fall ist, zum Bedürfnis gemacht haben. Und der Römer mit seinen militärischen Übungen folgte dem Brauch. Wo wir sitzen, lagerten sich Griechen und Römer. Liegend unterhielten

sie sich, liegend lasen und schrieben sie, liegend nahmen sie ihr Mahl ein. Wenn sie schrieben, ruhte der Körper gestützt auf den linken Arm, das rechte Bein wurde über das Knie heraufgezogen und die Schreibtafel dagegen gelegt; ebenso das Buch zum Lesen oder die beschriebene Papierrolle.

Ähnlich war die Lage beim Speisen: der Mann lag gestützt auf den linken Ellbogen, mit einem runden Kissen unter demselben und führte mit der Rechten die Speisen zum Munde. In der Regel war die Ordnung bei Tische die folgende, d. h. wenn es Gäste gab. In der Mitte stand ein niedriger viereckiger Tisch, etwas niedriger als das Lager. An drei Seiten dieses Tisches befand sich je ein Lager, die Kline, für je drei Personen, so daß das ganze Triclinium für neun Personen Platz hatte. Die Personen lagen schräg hintereinander. Die vierte Seite des Tisches war frei, weil von hier aus die Diener zu servieren hatten. Speiste einer allein oder zu zweien, wie es im Liebesleben vorkam und auf den Vasen sich oftmals abgebildet findet, so wurde ein kleiner Tisch vor das Lager gesetzt. Nur die Kinder und die Sklaven speisten sitzend.

Selbstverständlich suchten Reichtum und Luxus ihre Befriedigung in der Ausstattung des Tricliniums und seiner Lager. Wie diese Art des Lagerns selber vom Oriente überkommen, so auch die kostbaren Decken, Polster, seidenen Überzüge, Goldstickereien und was sonst zu dieser Seite der Ausstattung gehört. Das Lager des Tricliniums hatte wie das Bett zunächst eine dicke Matratze gleichmäßig über die ganze Fläche ausgebreitet und darüber eine Decke gelegt; jeder Gast hatte außerdem ein Kissen unter seinem linken Arm. Um das ganze Gestell herum wurde ein kostbarer Behang gezogen, der alsdann wenig oder gar nichts vom Gestell sehen ließ. Dies war aber nicht immer der Fall, denn der Luxus, die Pracht-

und Kunstliebe legte gerade so viel Wert auf die künstlerische und kostbare Gestaltung und Schmückung des festen Gerüstes als auf die reiche Ausstattung.

In dieser Beziehung wird das Gestühl mit dem Lager gleich behandelt. Man suchte für beide edle, flammig gezeichnete Hölzer, wie z. B. Thuja, welche als Fourniere oder Einlagen dienten; man inkrustierte mit Ebenholz, Elfenbein, Erz, Silber und Gold. Das alles war auch schon im Oriente geschehen, nur daß jetzt die Ornamentationsweise sich aus der ägyptischen und assyrischen in die griechische umgewandelt hatte. Auch jetzt werden silberne und goldene Stühle erwähnt; wie weit sie aber wirklich aus diesem edlen Metall massiv geformt waren, oder ob nicht silbern und golden nur zur Bezeichnung der reichsten schmückenden Ausstattung gebraucht werden, das lassen wir dahingestellt. Das aber ist richtig, daß Sessel wie Lager nicht bloß mit Erz geschmückt waren, sondern daß sie wirklich aus Erz bestanden. Lager dieser Art, bei welchen die Füße wie der Rahmen, die Gurten selbst aus Bronze gebildet sind, befinden sich noch heute im Museum in Neapel, eine Ausbeute der verschütteten und wieder aufgedeckten Städte. Die Bildung der Füße, rund, gegliedert, profiliert, weiset auf alte gedrehte Arbeit zurück. Zierliche Silbereinlagen in griechischer Ornamentik zeigen die höchste Vollendung in metallischer Schmuckarbeit. Tiere oder Tierköpfe in freiem Relief zieren die Gestelle von Metall wie die von Holz.

Von diesem Standpunkt ließ das Sitzmöbel der antiken Wohnung nichts zu wünschen übrig. Bequemlichkeit und Kunst schienen gleicherweise befriedigt, ja erschöpft, und dennoch waren sie es nicht. Neue Änderungen der Lebensweise, der Wechsel der Kultur, des Geschmacks, der Kunststile führte weitere und alsbald sehr durchgreifende Veränderungen mit sich, welche die Formen fast auf ein neues Prinzip stellten. Wie es mit

anderen Gebieten der Kultur erging, wo die klassischen Kunstformen sich auslebten, die antike Civilisation unter den barbarischen nordischen Völkern unterging, bis auf diesem Boden eine neue erblühte, so war es auch der Fall mit dem bescheidenen Gerät des Sitzmöbels. Man kann noch lange die antiken Formen und Motive verfolgen, tief in das Mittelalter hinein, ja darüber hinaus, bis ihnen mit der Gotik ein fast neues Prinzip gegenübertritt und die Herrschaft erhält. —

II.

Die antike, von Griechen und Römern geübte Gewohnheit, beim Speisen, Schreiben, Lesen und anderer geistiger Thätigkeit zu liegen, überhaupt auch des Tages über liegend der Ruhe und Erholung zu pflegen, diese Gewohnheit ging nicht in das Mittelalter hinüber. Selbst die Byzantiner, die Nachkommen und Nachfolger der Griechen, gaben mit der Zeit die Sitte auf; sie wird in den Jahrhunderten des byzantinischen Reiches nur selten noch erwähnt.

Trotzdem blieb die Bank vor dem Stuhle vorherrschend im Gebrauche. Letzterer war lange Zeit eine vereinzelte Erscheinung von besonderer Bedeutung, der Ehrensitz in der Kirche wie im Hause. In dieser Bedeutung führt er auch die alten Formen fort, allerdings in anderer Ausstattung und bald mit Veränderungen, wie sie der Wechsel des Geschmacks und der Kunststile veranlaßte.

Zwei antike Formen sind zunächst als Vorbilder zu betrachten, der unbewegliche Marmorthron und die sehr bewegliche sella, die sella curulis, die sella imperatoria, der niedere, der Lehnen entbehrende Sessel des Senators, des Konsuls, des Kaisers. Jener Sitz ging durch die Kirche in die spätere Zeit hinüber, dieser durch die weltliche Obrigkeit — vorzugs-

weise müssen wir sagen, denn wir werden alsbald den letzteren auch in der Kirche finden, wie jener in seinen Formen auch der Weltlichkeit nicht fremd blieb.

Jenen unbeweglichen, aus Stein gehauenen Stuhl kennt bereits die älteste christliche Kirche in den Katakomben. Aus der gleichen Steinwand herausgehauen wie die Katakombe und ihre Kapelle selber, stand er fest an der tiefsten Stelle der Apsis, ein einfacher Sitz, um einige Stufen erhöht, mit graden Seitenwänden. Es war der Ehrensitz des Bischofs oder wer sonst der Kirche als oberster Geistliche vorstand. Grade so haben sich in Italien noch mehrere Stühle aus frühchristlicher Zeit erhalten. So befindet sich einer im Dom von Parenzo gelehnt an die Rückwand der Apside, welche, seine Rücklehne bildend, mit Mosaik farbig geschmückt ist. Zwei Steinwände bilden seine Seitenlehnen und trennen ihn von der Bank der Presbyteren. Fünf steinerne Stufen führen zu ihm empor. Ein zweiter Sitz dieser Art ist der Patriarchenstuhl im Dom zu Grado. Insofern minder gut erhalten, als ihm die zwei untersten Stufen fehlen, zeichnet er sich doch durch einen in der Wand befestigten, von zwei Säulen getragenen Baldachin aus.

An diesen festen bischöflichen Sitz schlossen sich, gleichfalls fest gemauert, die niederen Bänke der unteren Geistlichkeit an, das Halbrund der Apsis ausfüllend. Später, als der Bischofsstuhl seinen Platz veränderte und zur Seite des Altars gerückt wurde, folgten ihm jene Bänke und erhielten ihre Stelle an der Seite des Chores, wo sie, von der Epoche des romanischen Kunststils angefangen, als hölzerne Chorstühle eine reiche Entwicklung nahmen.

Jene steinernen Sitze waren zweifellos für eine reiche Ausstattung mit Kissen und Decken bestimmt, sowie der Patriarchenstuhl in Grado gewiß Vorhänge hatte, die von

seinem steinernen Baldachin zu beiden Seiten herabhingen. Zu jener Zeit, als diese Kirche gebaut und ihre Bischofsstühle errichtet wurden, war die christliche Kirche längst eine prachtliebende geworden. Mosaiken schmückten die Wände, kostbare Geräte standen auf dem Altar und die Priester selber gingen und pontificierten in gestickten Kleidern aus reichen Geweben. Es mußten also auch ihre Ehrensitze ihnen gleichartig ausgestattet sein. Und dies geschah alsbald nicht bloß durch Gewebe, sondern auch in kostbarerer Weise.

Mit dem sinkenden Italien gab Byzanz in diesen Dingen den Ton an, und das griechische Kaisertum, jemehr die echte und edle Kunst des klassischen Altertums verschwand, gab sich in Sitten, Leben und äußerer Erscheinung, in Prunk und Luxus dem Oriente hin und nahm orientalische Lebens- und Kunstweise an. Zu dieser orientalischen Art gehörte vor allem die Ausstattung mit buntgewebten Stoffen, mit seidenen Decken, goldenen Stickereien, weichen Kissen und Polstern, mit denen nun auch die Byzantiner Lager und Sitze überdeckten. Aber auch diese selber schmückten sie nach orientalischer Weise. Wie nach uraltem asiatischen Brauch belegten sie wiederum die konstruktiven Teile mit Gold- und Silberplatten, wenn sie nicht gar dieselben aus solidem, massiven Metalle bildeten; sie legten ferner in dieses Metall oder in das seltene und gewählte Holzwerk, Edelsteine hinein. Ferner verzierten sie es mit Elfenbein und anderen Inkrustationen. Das Sitzgerät wurde demnach nicht allein durch Form und Arbeit ein Kunstwerk, sondern es leuchtete durch seinen funkelnden Schein und besaß vor allem materiellen Wert. Dann kam auch wohl in besonderem Falle die Phantasterei des Orients hinzu. Von einem solchen Gestühl erzählt der Bischof Liutprand, der im Jahre 949 vom Kaiser Berengar als Gesandter nach Konstantinopel gesendet war, von dem Throne des Kaisers Konstantin

Porphyrogennetos. Dieser Thron, der nach dem Muster des Chalifenthrones in Bagdad gemacht sein sollte, hatte die Eigenschaft, daß er höher und tiefer geschraubt werden konnte. Als Liutprand knieend vor dem thronenden Kaiser lag und wieder aufblickte, sah er diesen plötzlich in solcher Höhe, daß er nicht mehr mit ihm reden konnte. Es standen aber weiter allerlei Nebendinge bei diesem Throne, die merkwürdig waren, zunächst mit Goldblech überzogene Löwen, dann ein vergoldeter Baum von Erz mit vielen Vögeln in seinen Zweigen. Als Liutprand sich dem Throne näherte, sangen die Vögel und die Löwen brüllten und schlugen den Boden mit ihren Schweifen.

Von solchem Throne oder derartigem Sitzmöbel ist freilich nichts erhalten geblieben, aber die Abbildungen der Manuskripte geben doch eine hinlängliche Vorstellung, wie das kostbare mit Metall und Steinen geschmückte Sitzgerät, sowohl das kirchliche wie das weltliche, im byzantinischen Reiche wie unter byzantinischem Einfluß im Abendlande vor dem Jahre 1000 und noch an der Wende des Jahrtausends beschaffen war.

Erhalten ist noch ein Prachtstuhl byzantinischer Entstehung, aber von anderer Art als diejenige, welcher soeben gedacht worden, und noch einer sehr frühen Zeit der christlichen Kunst angehörend. Es ist der bischöfliche Sitz des Bischofs Maximian von Ravenna, welcher 547 die berühmte Kirche San Vitale einweihte, in welcher Kirche sich auch der Stuhl erhalten hat. Seiner Form nach möchte man fast auf spätere Zeit der Entstehung schließen, denn er besteht aus graden senkrechten Stützen mit breiter senkrechter Rückenlehne und niederen graden Armlehnen. Die Zwischenräume der Stützen sind aber ausgefüllt, sodaß dieser Lehnstuhl nach allen Seiten grade Flächen bietet. Insofern schließt er sich wieder an die steinernen Sitze an. Alle Flächen sind mit Elfenbeinplatten bedeckt, welche (den Sitz natürlich ausgenommen) in geschnitztem

Relief Heiligenfiguren, biblische Begebenheiten, Ornamente und Tierbilder zeigen. Der Stuhl ist wenigstens ein Zeichen, daß das Sitzgerät mannigfach war in Art und Ausstattung.

Der Thronsessel auf jenen erwähnten Manuskripten occidentalischer Herkunft ist in der Regel von sehr einfacher Grundform, ein viereckiger, oblonger Kasten mit einer etwas größeren Platte oben und einer anderen unten. Dazu gehört dann regelmäßig noch eine Fußbank, sowie ein rundes, nach den beiden Enden zugespitztes Polster. Auf solchem Throne sitzen Heilige, Bischöfe, Könige und Kaiser. Selten, daß er statt des Kastens auf vier Füßen ruht: er gehört dann schon in eine andere Kategorie; selten daß er feste Rücklehnen hat, noch seltener Armlehnen.

Solcher einfachen Grundgestalt ungeachtet vermochte dieser Thron dennoch einen prächtigen und glänzenden Eindruck zu machen. Die Ausstattung ersetzte, was der künstlerischen Form fehlte. In den meisten Fällen, wenigstens bis ins elfte Jahrhundert hinein, erscheint das ganze Möbelstück golden oder vergoldet oder an den Leisten und Stützen mit Edelsteinen in Reihen besetzt. Auf einem solchen Throne, der mit einer graden Rücklehne versehen ist, sitzt der deutsche Kaiser Heinrich II. auf dem Bilde eines Missale, das er selbst dem Dome in Bamberg geschenkt hat. Auch der Fußschemel ist golden und goldene Knäufe krönen die Stützen von Sitz und Lehne. Der Thron steht unter einem Bogen, von dem eine Art Baldachin herabhängt, eine Decke, schwebend über dem Haupte des Kaisers.

Hierin liegt nun die weitere Ausstattung dieses Thrones. Es ist ganz regelmäßig, daß hinter dem Throne sich ein reicher Behang von kostbarem, zuweilen goldgemustertem Stoffe befindet, der eine Art Rückwand bildet. Er hängt an Ringen entweder frei und ausgebreitet herab oder ist rechts und links

um Säulen geschlungen, welche den Thronsessel flankieren. Das reichste Beispiel dieser Art bietet eine von Karl dem Kahlen geschenkte Bibel, die sich gegenwärtig in San Calisto zu Rom befindet. Hier ist der Thronsessel, den der Kaiser einnimmt, bis zu seiner Kopfhöhe mit einer runden Wand umgeben, an deren innerer Seite ein feines weißes Gewebe rings herum gehängt ist. Ueber dieser Wand erheben sich sechs goldene Säulen, die oben mit Bogen verbunden sind und ein reich verziertes Dach als Baldachin tragen. Es ist also ein förmlicher Bau, der den kaiserlichen Thron bildet. Ähnlich, doch minder prächtig, thront Karl der Kahle noch mehrfach auf Bildern der von ihm ausgegangenen Manuskripte; es wird also in Wirklichkeit der karolingische Thron auch von solcher Beschaffenheit gewesen sein.

Wenn die Throne der höchsten Herrscher golden erscheinen, so mußten sich die minderen Häupter wohl mit Bemalung begnügen. Farbig erscheinen alle Throne, Sitze und Lager dieser Epoche und dabei ist eine besondere Art der Verzierung auffallend, welche durch die ganze Zeit des romanischen Kunststils in Ubung bleibt. Das ist eine Art architektonischer Bemalung. Gewöhnlich sind Bogenfenster aufgemalt, entweder einfach schwarz oder so, daß sie perspektivisch vertieft erscheinen. Es sind einfache Reihen gleicher Fenster oder größere und kleinere wechselnd neben einander gestellt. Dann sind es gleicherweise Arkadenreihen, einzeln oder in mehreren Geschossen über einander, die nicht blos aufgemalt, sondern auch eingeschnitten erscheinen. Auf einem solchen hohen Sitze thront König David in einem Manuskript des zehnten Jahrhunderts. Später kommen Motive vor wie romanische Rundfenster. Dann mit der Ausbildung des plastischen Ornaments in der romanischen Epoche werden kleine Säulen dem kastenartigen Sessel vor- oder an seine Ecken gestellt, bis sie den tragenden

Kasten ersetzen und der Sitzplatte als Stütze dienen. Thronsitze dieser Art, bei denen noch alles farbig ist, finden sich z. B. auf den Bildern der Heidelberger Handschrift des Sachsenspiegels. Die Säulchen stehen frei, allein und sind auch oft mit Rundbogen verbunden, so daß sie förmlich eine Arkadenreihe romanischen Stils bilden. Mit der Verwandlung in Spitzbogen machen sie dann den Übergang zu den architektonisch gestalteten Sesseln gotischen Stils.

Neben dieser Art von Thronsitzen ging aber eine zweite Art einher, welche uns in dieser Epoche vom Beginn des Mittelalters bis in die Epoche des romanischen Stils und darüber hinaus eben so oft als Ehrensitz begegnet. Es ist der Faltstuhl (faldistorium, faudesteuil, fauteuil), der Nachkomme der antiken sella curulis. Schon im Altertum hatte diese sella, wenn auch nicht ausschließlich, die Form des aus vier gekreuzten Stützen bestehenden Faltstuhls, und schon in sehr früher Zeit hatte man diesen Stützen Tierformen gegeben, insbesondere von Löwen, womit man ursprünglich königliche Macht und Herrschaft hat andeuten wollen. Diese Bedeutung hatte sich schon im Altertum verloren, aber das künstlerische Motiv war geblieben und ging fort durch das Mittelalter. Besonders auffallend ist es auf einigen Konsulardiptychen aus dem Anfange des sechsten Jahrhunderts behandelt, wo das untere Gestell dem Löwenschenkel getreu nachgebildet ist, während die Löwenköpfe mit Ringen im Maule unmittelbar auf demselben ruhen. Die Arbeit läßt aber nicht deutlich erkennen, in wie weit diese Konsular-Stühle sich zusammenlegen lassen, denn auch in dieser Beziehung gab es früh Veränderungen und Verschiedenheiten. Ebenso gab es verschiedene Bildungen in Bezug auf die Lehnen.

Dem ursprünglichen konstruktiven Prinzip gemäß sind bei dem Faltstuhl weder Rücken- noch Seitenlehnen anwendbar,

denn sie würden ja das Zusammenlegen unmöglich machen. Es ist aber auch das Prinzip nur scheinbar, nur formell benutzt worden, und dann, da er fest war, konnte der Faltstuhl auch Lehnen erhalten. Von dieser Art ist der berühmte und oft abgebildete Stuhl des merovingischen Königs Dagobert, der in Paris aufbewahrt wird. Der Tradition nach soll er ein Werk des heiligen Eligius sein, der ein großer und ausgezeichneter Goldschmied war, würde also demnach aus der Mitte des siebenten Jahrhunderts stammen. Ganz aus Bronze gegossen, war er ehemals vergoldet. Seine Grundgestalt bildet allerdings ein Kreuz, aber dieses hat zu den Seiten vier Löwen, welche die Armlehnen tragen, während eine Rückenlehne, wie ein Giebel gestaltet, mit durchbrochenem Ornament sich hinüber schwingt von einem Löwenkopf zum andern. Bei dem ausgerundeten Sitz ist der Sessel nur brauchbar, wenn er reich mit Polstern gefüllt ist.

Diese Form, genau so, kehrt auf den späteren Bildern der karolingischen oder nachkarolingischen Zeit nicht wieder. Es bleibt die einfache Gestalt der vier gekreuzten Stützen, welche sich um eine, die Kreuzungspunkte verbindende Querrolle bewegen. Die Enden der Stützen haben regelmäßig oben die Form von Tierköpfen, insbesondere von Löwen und Hunden, unten von Tatzen und Pratzen. Das Material ist, wie bei dem Dagobertstuhl gewiß nicht selten Bronze, denn auf den Bildern erscheinen diese Faltstühle in der Regel golden oder vergoldet. Ein ausgezeichnetes und heute noch wohlerhaltenes Beispiel lehrt aber auch, daß sie aus anderem Material bestanden und mit anderem Material sich schmückten. Dies ist der Faltstuhl im Frauenkloster Nonnberg zu Salzburg.

Wie berichtet wird, wurde dieser Stuhl vom Erzbischof Eberhard II. der Äbtissin Gertrud von Stein (1238—1252) übergeben, sich desselben als eines Ehrensitzes gleich den

Bischöfen und Äbten zu bedienen. Der Stuhl besteht aus vier rot überstrichenen, vierseitigen, gekreuzten Stäben, deren Köpfe und Füße wiederum durch Stäbe verbunden sind; an den Kreuzungs- oder Drehpunkten sind sie mit Rosetten verziert. Der Sitz ist gepreßtes Leder, das aber wohl kaum in die älteste Zeit zurückreicht. Die oberen Enden der Stäbe bilden aus Elfenbein geschnitzte Löwenköpfe, die Füße Adlerklauen aus Bronze, welche Hunde aus Elfenbein umspannen. In die Seiten der Stäbe sind eine Anzahl kleiner Reliefs aus Elfenbein (vielmehr aus Wallroß) eingelegt; auch Goldverzierungen finden sich daran und kleine Gemälde, deren eines die Übergabe des Stuhles an die Äbtissin darstellt. Diese Malereien gehören erst dem vierzehnten Jahrhundert an. Überhaupt findet man bei genauer Prüfung, daß die Regierungszeit der Äbtissin Gertrud nicht die Epoche gewesen sein kann, in welcher dieser merkwürdige Altertumsgegenstand, so wie er ist, entstanden. Die kleinen Reliefs tragen viel älteren Charakter, etwa den des zehnten Jahrhunderts, wie man mit ziemlicher Bestimmtheit aussagen kann, während die aufgemalten Goldverzierungen noch jünger sind als die erwähnten Gemälde. Entweder also hat der Erzbischof einen schon vorhandenen, damals bereits durch das Alter ehrwürdigen Sessel der Äbtissin übergeben oder es sind Teile eines älteren Stuhles zu einem neuen verwendet worden. Von diesen Zeichen einer verschiedenen Entstehung und dem Ledersitz abgesehen, ist der Sessel wunderbar gut erhalten.

Wie die Äbtissin solchen Faltstuhl als Ehren- und Würdezeichen erhält, so scheint er überhaupt im früheren Mittelalter als Ehrensitz aller Hoheiten gegolten zu haben. Auf den Siegeln der früheren französischen Könige und anderer Würdenträger ist er eine regelmäßige Erscheinung, ebenso dient er deutschen Königen und Kaisern als Sitz, z. B. Kaiser

Heinrich II. auf dem Bilde in einem Evangeliarium zu Bamberg. Immer sind es Löwenköpfe oder Hundsköpfe, welche als Knöpfe oder Handgriffe die gekreuzten Stäbe zieren, und ihnen entsprechen die Füße. Selten erscheint es anders, wie z. B. bei einer longobardischen Dame oder Königin, wo dünne Bronzestäbe das Gestell bilden, und doch auch nicht ohne Andeutung an Tierbildung.

Bei seiner Einfachheit und Niedrigkeit erscheint der Faltstuhl nicht grade als passendes Würdezeichen; die Ausstattung kommt ihm aber zu Hülfe. Er wurde regelmäßig auf eine erhöhte Estrade gestellt und ein reich verzierter oder vergoldeter Schemel, wie man auf allen Bildern sieht, diente zur Ergänzung. Hinter dem Stuhl war ein gefalteter Vorhang gespannt, oder es hing über ihm ein Baldachin, der auf vier Säulen oder Stützen ruhte und zwischen diesen Vorhänge herabfallen ließ. So bildete das Ganze immerhin eine stattliche Erscheinung. Auch der Stuhl findet sich mit einem Teppich überdeckt.

Die Blütezeit dieses Faldistoriums geht bis in das dreizehnte Jahrhundert, und obwohl der Faltstuhl auch später noch vorkommt (so z. B. in der Sammlung Figdor aus der Marienkirche in Danzig ein Faltstuhl des 16. Jahrhunderts), so nahm er doch im vierzehnten Jahrhundert eine veränderte Gestalt an, welche sich an die Form des Dagobertthrones anschließt. Darnach bilden die Stützen nur scheinbar noch ein Kreuz. Sie schließen sich vielmehr nur an den mittleren Querstab an, um den sie sich nur ein wenig drehen lassen; sie nähern sich nur einander ohne sich an einander anzuschließen. Oft sind sie auch ganz unbeweglich, sodaß die Anbringung einer Rücklehne keiner Schwierigkeit begegnet. Indem die Teile der Stützen, unter wie über dem Drehpunkt gebogen und mit einander durch Querhölzer verbunden sind,

können die oberen als Armlehnen dienen, während die Rücklehne oft durch einen breiten Lederstreif gebildet wird; ein Polster oder ein breites, an den vier Armstützen befestigtes Leder bildet den Sitz. Diese Form kommt im vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert sehr häufig vor, insbesondere als bischöflicher Sitz, deren sich mehrere erhalten haben. Die einzelnen Teile sind im Norden meist mit reicher Schnitzerei versehen, — es ist ja die gothische Epoche, die Periode der blühenden Holzschnitzerei — im Süden dagegen mit feiner Marqueterie nach Venetianer und Florentiner Art in sternförmigen oder rosettenartigen Mustern. Die Stützen, obwohl in ihrem Laufe gebogen, sind doch alsdann vierkantig, mit flachen Seiten, die Ecken höchstens abgefaset.

An mannigfachen Varianten fehlt es auch dieser Form nicht. Regelmäßig ist der Sitz so eingerichtet, daß man sich in die Kreuzung zu setzen hat, eines der Kreuze also die Vorderseite, eines die Rückseite bildet. Es kommt aber auch das vor, daß die Kreuze die Seitenteile bilden, der Sitzende also seinen Platz nach der Quere hat. Alsdann steigen wohl zwei der Kopfenden, je eines an jedem Kreuze höher hinauf und bilden so, durch einen Lederstreif oder ein schmales Brett vereinigt, eine Rücklehne. Tierköpfe und Tierfüße bilden auch dabei die Zierden. Ähnliches, nämlich das Aufsteigen zweier Kreuzarme zur Bildung einer Rückenlehne, ist auch bei der gewöhnlichen Art des Sitzes in dieser späteren Zeit nicht selten. Ein schönes Beispiel der ersteren Art mit dem Quersitz, eine aus Tirol stammende Arbeit des fünfzehnten Jahrhunderts befindet sich in der Figdorschen Sammlung. Ein anderes höchst eigentümliches Beispiel derselben Sammlung ist von italienischer Arbeit und befand sich früher in einem Kloster zu Padua. Hier gleicht das Untergestell, aus vier einfachen, gekreuzten, mit einem Querstabe verbundenen Beinen,

mit seinem Sitzbrett gleichsam einem auf gekreuzten Beinen ruhenden Tische, wie er zumal in norddeutschen Bauernwirtschaften noch häufig zu finden ist. Auf diesem Sitz aber erheben sich schräg Rückenlehne und Armlehnen aus vierkantigen Stützen und starken Brettern bestehend, die zerlegbar sind. Alles ist kantig und auf den Flächen mit vertieftem, sternförmigen Ornament verziert, und in der Form so eigentümlich, daß ohne Abbildung eine genaue Vorstellung nicht gut zu geben ist. Eine kleine Gallerie, die sich zwischen den Querhölzern des Rückens befand, ist jetzt verschwunden. Der Sessel besteht aus Nußbaumholz und gehört wohl noch dem fünfzehnten Jahrhundert an, doch zweifelt man bei seiner Eigentümlichkeit, ob man ihm nicht ein höheres Alter geben soll.

Wüßte man bei diesem Sessel nicht, daß er aus Italien stammt, man wäre viel eher geneigt auf nordische Herkunft zu schließen. Der Norden, welcher all sein mobiles Hausgerät aus Holz bildete und es sehr häufig mit vertieftem, sog. gekerbtem Ornament in Stern- und Rosettenform versah, hat ein anderes höchst eigentümliches Sitzgerät geschaffen, davon aber nur noch einige wenige Beispiele erhalten sind; sie stammen aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert. Eines dieser Geräte, das aus der Kirche zu Boe in Tellemarken bei Drontheim hergekommen und früher Eigentum des Malers Dahl in Dresden war, ist nun in die Figdorsche Sammlung gelangt. Wie man fälschlich annahm, sollte es der Thronsitz des Königs Sverrer Sigurdson (1182—1202) gewesen sein, den er für seine Krönung machen ließ und der bei der Plünderung der Königsburg in Bergen dem Erzbischof von Drontheim geschenkt wurde. In Wirklichkeit stammt der Stuhl aus der Gaarekirche in Tellemarken und ist auch wohl aus etwas späterer Zeit als König Sverrer. Er

dürfte der Mitte des dreizehnten Jahrhunderts angehören. Alle ähnlichen Stühle stammen aus Kirchen. Dieser Stuhl besteht aus stark geadertem Fichtenholz und war nach frühmittelalterlicher Art wohl ursprünglich bemalt und vergoldet, wovon freilich keine Spur mehr vorhanden ist.

Diese Geräte, der Figdorsche Stuhl sowohl wie diejenigen, welche bei Weiß abgebildet, sind hohe Armstühle. Sie bestehen aus starken vierkantigen Pfosten, welche durch Bretter verbunden sind. Die oberen Enden dieser Pfosten, von denen die vorderen als Handstützen dienen, sind als kräftige, phantastische, aber roh geschnittene Löwenköpfe gebildet; bei denen, die Weiß abgebildet hat, sind die Handstützen Hähne und Hunde. Die unteren Teile dieser letzteren sind als Kasten gebildet und haben wohl zugleich als Laden gedient; der Stuhl des Königs Sverrer aber ist unten offen und statt der Kastenwände sind es kurze, aus breiten Brettern geschnittene Säulenreihen und Arkaden, welche die Pfosten verbinden. Alle Flächen, unten wie oben, sind mit einem flachen, aus der Tiefe des Brettes herausgehobenem Ornament bedeckt. Das Ornament ist teils jenes verschlungene Schlangen- oder Drachengewirre, welches, der romanischen und vorromanischen Epoche angehörend, von Osten oder von Norden her in die Kunst Europas eingedrungen und ganz insbesondere in der Verzierung der Manuskripte ein wahres Geduldspiel getrieben hat, teils sind es regelmäßige Pflanzenwindungen. Aber auch die figürliche Verzierung findet eine bedeutende Stelle: Tiergestalten, Kampfscenen zu Fuß und zu Pferd, Reihen von Männern und Frauen, wie auf der Rückseite des Figdorschen Stuhls, bedecken die Flächen. Auch geometrisches gekerbtes Ornament kommt vor.

Wie jener Stuhl, der dem König Sverrer als Krönungsstuhl zugeschrieben wird, so waren auch die anderen seines-

gleichen ebenso Ehrensitze. Denn auch im Norden war im Mittelalter die Bank das gewöhnliche und allgemeine Sitzmöbel und der Stuhl, besonders der erhöhte, mit einer Fußbank versehene Lehnstuhl, stellte den Ehrenplatz dar. Ohne Zweifel war der Sitz mit Kissen ausgestattet oder mit einem Fell belegt, während die reiche Schnitzerei aller Flächen weniger auf die Bedeckung mit Teppichen und Stickereien hinweiset.

Der Stuhl als Ehrensitz blieb auch so in der Epoche des gotischen Stils bis zum Ausgang des Mittelalters, das ist bis zum Ende des Feudalzeitalters. Der Lehnsherr empfing, auf dem Stuhle sitzend, die Lehnsmänner, welche standen oder sich auf niedere Bänke niederließen. Kam ein Höherer in das Schloß, so wurde ihm der Ehrensitz abgetreten. Dieser Stuhl stand in der Halle, dem Orte der Versammlungen und Bankette, und zwar oben an einer Schmalseite, mit dem Rücken gegen die Wand. Er stand gewöhnlich auf einer Estrade um eine oder ein paar Stufen erhöht, mit einem Dach oder Baldachin darüber, der mit dem Stuhle verbunden oder an der Wand befestigt war. So im Schloß, im Palast, auf der Burg bei offiziellem Empfang. In den Wohnzimmern war der Stuhl oder Sessel — von einfacherer Gestalt — grade nicht mehr ungewöhnlich, aber immer noch die Ausnahme; die Bank, mit und ohne Lehne, war die Regel. Die Bank stand an den Speisetischen entlang, bei großen Banketten an der äußeren Seite zwischen Wand und Tisch. Im gewöhnlichen, aber wohlhabenden Hause stand der Speisetisch in einer Ecke des Gemachs mit Bänken zwischen sich und der Wand. Sowie die Wände mit dem Fortschritt des gotischen Stils und seiner reichen Verwendung des Holzes getäfelt wurden, erhielten die Bänke ihren festen Platz an und in dieser Vertäfelung; sie wurden architektonisch und ornamental in dieselbe

eingefügt, sodaß das Holzwerk der Wand die Rücklehne bildete. Die Bänke bedurften dann nur einer Seitenlehne am freien Ende. Auf den Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts sieht man häufig das vornehme Hausherrnpaar allein auf gemeinsamer, mit Lehnen versehener Bank am Speisetische sitzen. Man sieht auch wohl eine breite Bank, die vor dem Kamine stand, mit Seitenlehnen und so eingerichtet, daß man den Rücken oder das Antlitz dem Feuer zuwenden konnte. Es findet sich dann auch, daß eine Rücklehne so in der Mitte der Armlehnen befestigt ist, daß sie, beweglich im Charnier, vor- und zurückgelegt werden konnte. Ob so oder so, der Sitzende hatte es also immer bequem. Im Boudoir, im Schlafzimmer der Frau, oder vielmehr der Schloßherrin, denn das bürgerliche Haus war in seiner Entwicklung noch nicht soweit, — wo die Dame ihre intimeren und geehrteren Gäste empfing stand eine Bank am Fußende des Bettes. Hier wurde der Gast zum Niedersetzen neben der Frau genötigt. Diese Bank diente auch als Truhe, als Lade für Kleider und Schmuck. Das vornehme Schlafzimmer hatte aber auch den Vorzug eines Lehnstuhles, der seinen festen, bestimmten Platz besaß. Das breite Bett nämlich war so gestellt, daß es mit dem Kopfende an der einen Wand stand, zwischen seiner Länge und der anstoßenden Wand aber einen schmalen Gang (Ruelle, das Gäßchen) frei ließ, an dessen Schluß, also neben dem Kopfende des Bettes, der Stuhl seinen regelmäßigen Platz hatte. Ein Vorhang konnte das Gäßchen abschließen und mit Hilfe des hohen Himmelbettes zu einem Toilettezimmerchen machen. Besaß das Schlafgemach, wie in königlichen und fürstlichen Häusern der späteren Zeit des Mittelalters, zwei eheliche Betten, so ließen diese, in ähnlicher Weise gegen die Wand gestellt, einen schmalen Zwischenraum

frei. Dieser bildete nun die Ruelle und hatte den Armstuhl an seinem Ende.

So hatten sich im Laufe der gotischen Epoche mancherlei feststehende Sitten herausgebildet, während das Sitzmöbel selbst sich gründlich verändert hatte, selbstverständlich ohne seinem Zwecke untreu zu werden. Es war in gewisser Weise, allerdings unter anderen Detailformen, zu seinem Ursprunge zurückgekehrt, indem das konstruktive Element, das Prinzip von Stütze und Last, von senkrechten Pfosten und wagrechten Querstäben, wiederum das entscheidende Moment geworden war. Es ist, wie bekannt, in der Gotik, trotz der spielenden Phantastik, der sie am Schlusse verfiel, etwas nüchtern Verständiges, etwas Berechnendes und Ausklügelndes; alles hat eine gewisse vernünftige Berechtigung, seine Raison, so zu sein, wie es ist. Dies gilt wie in der Architektur, so auch im Bau des Mobiliars, welches ja jener Kunst am nächsten steht, nur daß in der Architektur der Stein das bedingende und formgebende Material ist, in der Möbelfabrikation aber das Holz.

Das Verhältnis von Stütze und Last, das Geschränke der stehenden und liegenden Teile, die Konstruktion hölzerner Stäbe wird also wiederum die Hauptsache. Es beherrscht als Gerippe den Bau des Sitzmöbels. Damit verliert dasselbe die kastenartige Gestalt, welche es in der Epoche des romanischen Stils besessen hatte; es verliert auch die nicht seltenen Schweifungen jener Epoche und bildet sich ganz aus senkrechten und wagrechten Linien. Die Beine, die Rücklehnen und Armlehnen, alles steht steif und senkrecht, entgegen dem antiken Gestühl, welches bereits gelernt hatte, die Formen nicht bloß der Schönheit wegen, sondern um der Bequemlichkeit willen nach dem Körper zu biegen und zu krümmen.

Bei solcher Tendenz bleiben die Stützen meist vierkantig, höchstens sind die Ecken abgestumpft oder mit leichten Hohl-

kehlen versehen; auf Profilierung, etwa durch Bearbeitung auf der Drehbank, ist es nicht abgesehen. Die Füße stehen meist plump und grade abgeschnitten auf dem Boden. Aber mit dem Gerippe oder Gerüste begnügt sich doch die Gotik nicht. Sie giebt zwischen die senkrechten Stäbe der Lehnen Füllbretter und gewinnt so allerdings auch Flächen, die sie aber in anderer Weise verziert, als es in der romanischen Epoche geschah. Weniger geschieht das bei der unteren Hälfte des Sitzmöbels zwischen den stützenden Pfosten. Hier hatte schon die romanische Epoche in ihrer letzten Zeit angefangen, die Zwischenräume mit kleinen Rundbogen und Säulchen zu füllen. Dieses Motiv nimmt die Gotik auf und führt es weiter mit ihren Spitzbogen und ihrem Maßwerk. Doch nicht allein; es kommt auch nicht selten vor, daß sie zwischen die unteren Stützen mit Schnitzerei verzierte Füllbretter einsetzt.

Solche Schnitzerei tritt also an die Stelle der gemalten Verzierung im romanischen Stil. Es ist die Blütezeit der hölzernen Flügelaltäre, ihrer in Hochrelief geschnitzten Figuren, der durchbrochenen Krönungen, Baldachine, Fialen. Wände und Plafonds der Gemächer bedecken sich mit gezimmertem und geschnitztem Holzwerk. Es ist die reichste Zeit der Tischlerei, deren Ausbildung in künstlerischer Beziehung vor allem der Epoche der Gotik angehört. Die Motive zu ihrer geschnitzten Ornamentik entlehnt die Gotik von verschiedenen Seiten. Sie entlehnt der Architektur Säulchen, die sie auch wohl dreht, schlanke Streben mit ihren Kapitälen, Baldachine und Fialen, welche sie, ohne viel Überlegen, an die Pfosten ansetzt oder mit welchen sie dieselben bekrönt. Sie entnimmt der Architektur ihr Maßwerk, dieses mathematische Ornament von zusammengestellten Kreisbögen, Rosetten und Flamboyant. Sie wendet sich an die Natur und entlehnt ihr die Pflanzenmotive, mit denen sie die Füllungen überdeckt. Ein schönes

Beispiel dieser Art bildet ein Lehnstuhl der Figdorschen Sammlung, dessen ganze Rückwand mit einem Weinstock, Trauben und pickenden Vögeln verziert ist, alles aus dem Holze der Füllung herausgeschnitten. Diese Tischlergotik macht sich auch an figürlichen Schmuck; sie nimmt die Motive dazu aus dem Tierreiche und verschmäht nicht jene humoristischen, fratzenhaften, oft widerwärtigen Gebilde, wie sie in der zweiten Hälfte des Mittelalters so sehr beliebt waren, und man kann nicht immer sagen, daß sie dieselben passend anwendet, denn es findet sich dergleichen selbst an Chorstühlen, gleichwie die Steinskulptur es an den Wänden der Kirchen verewigt hat. Aber sie kennt und schafft auch edlere Figuren, Engel und Heilige und göttliche Personen, mit denen z. B. Bischofsstühle verziert werden.

Solcher verschiedener Art ist der Schmuck, der das gotische Sitzmöbel auszeichnet. Eine Lieblingsstätte desselben sind die Chorstühle, die aber in ihrer festen Gestaltung mehr zu den Immobilien der Kirche gehören und daher außerhalb des Kreises unserer Darstellung liegen. Dann ist es der Bischofsstuhl, der Ehrensitz des Herrn, die Bank im herrschaftlichen Hause, welchen jener Schmuck zu teil wird. In der Regel schließen alle Füllungen grade ab; es bildet aber die Rücklehne, welche hoch emporsteigt, zuweilen einen Spitzbogen, der freilich nur scheinbar, nicht konstruktiv ein solcher ist. Die Pfosten pflegen über die Füllungen emporzuragen und mit Knäufen zu endigen, welche ein Pflanzenmotiv, ein Tier, einen Tierkopf oder ein fratzenhaftes Gebilde vorstellen. Ein häufiges Motiv für die Verzierung der Füllungen ist ein Ornament, das gerolltem Papiere gleicht; ebenso häufig sind Spitzbogenreihen, welche, rein ornamental verwendet, die Flächen bedecken. Auch Wappen finden sich häufig und umsomehr, als solche Ehrensitze ja bestimmten Familien angehören.

Erhalten hat sich von solchem gotischen Gestühl noch manches schöne und reiche Stück im Original. Mehr noch bieten die Miniaturen und dann im fünfzehnten Jahrhundert die Gemälde der niederländischen und deutschen Schulen. Es steht daher zum Studium wie zu Abbildungen eine Fülle von Material bereit. Die Bilder lehren auch, daß die Kunst oder die Prachtliebe der Zeit sich nicht mit dem geschnitzten Ornament begnügte, sondern auch damals in der gotischen Epoche den Schmuck und die Ausstattung mit kostbaren Geweben hinzufügte. Es geschah vor allem im fünfzehnten Jahrhundert, daß hohe, vornehme und reiche Personen mit kostbaren und glänzenden, farbig und golden gemusterten Brocatstoffen einen außerordentlichen Kleiderluxus trieben, und die religiöse Kunst versah ihre Heiligen mit den gleichen Gewändern. Es konnte die Ausstattung des Hauses nicht zurückbleiben. Ein König im Prachtgewande konnte sich auch nur auf den entsprechend ausgestatteten Sessel niederlassen. So findet man, daß der ganze Stuhl samt der Estrade mit glänzendem, goldgeschmückten Stoff überdeckt ist; und wenn es nur ein Kissen ist, welches auf dem Sitze liegt, so ist die Wand hinter dem Sessel mit dem Gewebe behängt, und über ihm schwebt ein Baldachin, dessen untere Seite gleicherweise verziert ist.

So boten die unleugbar steifen Formen des gotischen Sitzmöbels wohl der Kunst wie der Prachtliebe Befriedigung, weniger aber der Bequemlichkeit. Für diese mußten auf Stühlen wie auf Bänken bewegliche Kissen sorgen, welche man auf den Bildern in den Ecken der Bänke sieht. Ihre Gestalt, die auf den älteren Darstellungen der byzantinischen wie der romanischen Epoche walzenförmig rund mit zusammengebundenen Enden erscheint, ist jetzt viereckig geworden. Feste Polsterung gehört erst der folgenden Epoche an.

So sehr der Stuhl noch im vierzehnten und fünfzehnten

Jahrhundert als Ehrensitz galt, so hat er doch nicht ausschließlich diese Bedeutung, weder in der gotischen Epoche noch in der früheren. Man kann fast sagen, daß er den höchsten und den niedersten Personen dient, obwohl er für die letzteren nur vereinzelt vorkommt und erst später häufiger erscheint. Man sieht z. B. neben dem Bischof auf dem Throne den Diakon auf einem einfachen, aus Stäben zusammengefügten Stuhle sitzen. Die Formen für diese niedere Art des Sitzmöbels der gotischen Epoche sind meist sehr einfach. Es kommt vor als ein Sitz aus drei Brettern zusammengefügt, von denen zwei die Stützen, das dritte den Sitz bildet. Die Kunst dabei sägt einen Spitzbogen aus den Stützen heraus und durchbricht den Sitz mit einer Rosette. Es kommt vor als ein dreibeiniger Stuhl, mit und ohne Rückenlehne, davon ein sehr eigentümliches Beispiel sich auf einem Stich des Israel von Mecken findet, genannt der Besuch. Eine am Spinnrocken sitzende Frau bedient sich dieses Stuhles. Viereckige Stühle zeigen einfache, unverzierte, gespreizt gestellte Beine und eine in gotischer Zeichnung durchbrochene Rückenlehne, die Vorläufer der später von der Kunst reich bedachten, heute sog. Bauernsessel. Es kommen auch sechsseitige und achtseitige Sitze vor mit Lehnen, welche mit Ausnahme der Vorderseite ringsum gehen und wie aus einer Gallerie mit gedrehten Balustern bestehen. Solche Stühle machen aber schon höhere Ansprüche und erheben sich im einzelnen Fall zum Ehrensitz. Auch der Faltstuhl erscheint im populären Gebrauche des Hauses, meist aus einer ganzen Reihe paarweise gekreuzter, oben und unten mit Querhölzern verbundener Stäbe bestehend, die sich beim Zusammenklappen ineinander fügen, sodaß das Möbel leicht transportabel ist. Es ist ähnlich wie bei dem Kostüm, das am Ausgange des Mittelalters so viele und überaus verschiedene Formen der Mode zeigt.

Es spielt auch im Sitzmöbel die Phantasie mit und schafft absonderliche Gestalten, die wohl nicht allein auf Rechnung des Zeichners oder Malers, auf deren Bildern sie vorkommen, zu setzen sind. Die nachfolgende Epoche schaffte auch hierin Ordnung; sie verringerte die Formen, verschaffte aber nach und nach dem Sessel das Übergewicht über die Bank.

III.

Die Hauptveränderungen, welche die neuere Zeit in der Entwicklung des Sitzmöbels brachte, waren erstens das Übergewicht, die Überzahl des Einzelsitzes vor dem mehrfachen Sitze, des eigentlichen Stuhles vor der Bank, sodann die Umwandlung der starren, von dem konstruktiven Momente beherrschten Formen der Gotik in geschwungene und geschweifte, der Konstruktion widerstreitende Bildungen, und endlich drittens die feste Polsterung, welche zu ganz hervorragender Bedeutnng gelangen sollte. Diese Umwandlungen geschahen aber durchaus nicht sofort, sondern erst langsam nach und nach im Laufe dieser letzten Jahrhunderte. Daß daneben das Detail, das schmückende Element, sich nach dem Wechsel der Stilarten ebenfalls änderte, ist selbstverständlich. Renaissanceornamente folgten den gotischen, wie jenen Barock und Rococo.

Wenn man in Deutschland, überhaupt nordwärts der Alpen, die Renaissance mit dem sechzehnten Jahrhundert beginnen kann, so muß man für Italien schon in das fünfzehnte Jahrhundert hinabsteigen. Dies gilt auch für die Geschichte des Sitzmöbels. Die Verzierung ist es, welche zuerst die Veränderung andentet. Im fünfzehnten Jahrhundert war es im italienischen Hause vor allem die Truhe, welche, als Lade und Sitzbank zugleich benutzt, vorzugsweise von der

Kunst bedacht wurde, und zwar in dreifacher Weise. Zuerst mit Marqueterie oder Intarsias. Diese Kunstübung hatte zugleich mit dem Aufblühen und der Ausbildung der zeichnenden Künste im fünfzehnten Jahrhundert eine neue Richtung eingeschlagen, indem sie sich von dem geometrisch-musivischen Element zu schön geschwungenen, frei komponierten Pflanzenornamenten sowie auch zu figürlicher Darstellung erhob. Am schönsten und reichsten im Chorgestühl der italienischen Kirchen angewendet und von namhaften Künstlern ausgeübt, kam sie auch dem Mobiliar zugute, und vom Sitzmöbel der Truhe, welche ihr die notwendigen Flächen bot. Dann war es die Malerei, welche die Seiten der Truhen mit mythologischen, allegorischen oder geschichtlichen Gegenständen in Temperamalerei, gleich sonstigen Tafelgemälden, bedeckte. Auch daran beteiligten sich bedeutende Künstler, welche diesem Dienst des Hauses ihre Kunst nicht versagten. Zum dritten war es die Plastik, welche die Übung des Mittelalters fortsetzte und anfangs nach Weise der italienischen Frührenaissance die Truhen mit flachem Relief schmückte, und zwar in jener zierlichen Zusammenstellung mancherlei Geräte, Pflanzenornamente und grotesker Motive, welche der Raffaelischen Arabeske voraufging.

Da auch mit dieser plastischen Verzierung gewöhnlich Farbe, insbesondere Vergoldung, verbunden wurde, so war die italienische Truhe des fünfzehnten Jahrhunderts in der Regel eine farbige Erscheinung. Die koloristische Wirkung hatte die Oberhand über der plastischen. Im sechzehnten Jahrhundert trat nach und nach das Gegenteil ein. Die Farbe verschwand bis auf die Vergoldung einzelner Teile, und die Schnitzerei wurde kräftiger und höher im Relief und behielt die Naturfarbe des Holzes. Selbstverständlich verwandelte sich gleichzeitig die Zeichnung gemäß dem Stil der Zeit. Das

Ornament wurde barocker und umschloß ovale Kartouchen oder Rahmen, die mit figürlichen Darstellungen ausgefüllt waren. Gewöhnlich giebt es ihrer zwei auf der vorderen Langseite der Truhe. In dieser Gestalt findet sich die Truhe im sechzehnten Jahrhundert auch in Deutschland, welches sonst als Sitz die Bank vorzog. Die Truhe diente hier als Lade zur Aufbewahrung von Kleidung, Leinenzeug, Schmuckgegenständen, kostbarem Geschirr u. s. w. und war meist zu hoch gebaut, um als Sitz zu dienen.

Neben der Truhe, deren es mehrere oder viele, je nachdem, von reicherer oder einfacherer Art, in jedem italienischen Hause gab, behauptete sich der Stuhl als Ehrensitz und zwar vor allem in jener versteiften, nicht mehr zusammenlegbaren Form des Faltstuhls, welche er im späteren Mittelalter angenommen hatte: die kräftigen und kantigen Kreuzarme gebogen, der Sitz mit Polster in ihrer Rundung, die hinteren Kreuzarme oftmals durch eine Lehne von Holz oder Leder oder gewebtem Stoffe verbunden. So sieht man ihn auf den päpstlichen Porträts von Raffael und seinen Zeitgenossen, und zwar meistens reich geschmückt, die Knäufe rund oder geschnitzt, das Holzwerk farbig, umgeben oder behängt mit goldenen oder seidenen Fransen, der Sitz mit Sammet überzogen. Es ist ein ebenso solides, wie prächtiges Stück Möbel.

Auch in Deutschland war diese Form des Faltstuhls im sechzehnten Jahrhundert noch nicht aus dem vornehmen Gebrauche verschwunden. Die Figdorsche Sammlung enthält ein paar schöne und interessante Beispiele dieser Art, beide aus Nußbaumholz, noch mit Löwenköpfen, mit Rücklehnen und Sitz von Leder, die oberen Enden der Kreuzbalken mit geschweiften Querhölzern verbunden, welche als Armlehnen dienen. Beide Sessel stammen aus dem Süden Deutschlands und lehnen sich daher an italienische Art an. Ein paar

andere Faltstühle der gleichen Sammlung standen im kirchlichen Gebrauch, und, obwohl sie erst dem sechzehnten Jahrhundert angehören, setzen sie doch die ältere traditionelle Form in treuer Weise fort. Der eine derselben, der sich ehemals in der Militärkirche in Brünn befand, ist an den Kreuzarmen wie mit Lorbeerblättern in Schnitzerei überdeckt, der andere, aus der Domkirche zu Marburg in Steiermark stammend, gleicherweise mit Laub und mit geschnitzten Knöpfen wie mit Edelsteinen dazwischen, gleichsam eine Tradition aus altbyzantinischer Zeit nachahmend. Beide sind mit Löwenköpfen verziert, aber nur der Brünner hat eine geschnitzte Rücklehne, in deren Mitte sich ein Medaillon mit dem Monogramm Christi befindet.

Noch einen dritten Faltstuhl giebt es in der genannten Sammlung, der die alte Form noch treuer bewahrt, obwohl die Verzierung seiner vierkantigen Stäbe mit eingelegtem Ornament von Epheuranken, Vögeln und Hahnenkampf ihn schon an das Ende des sechzehnten, vielmehr bereits in den Anfang des siebzehnten Jahrhunderts verweist. Es ist noch ein richtiger Faltstuhl, der sich um den gedrehten Querstab, der die Kreuze mit einander verbindet, völlig zusammenklappen läßt. Auch er stammt aus kirchlichem Gebrauch und zwar aus der Marienkirche in Danzig.

Andere Beispiele, noch aus dem sechzehnten Jahrhundert stammend, findet man unter anderem bei Hirth, „Deutsches Zimmer" abgebildet. Hier (S. 75, Abb. 104) ist auch die merkwürdige Zusammenstellung von Sesseln abgebildet, welche sich Rubens einem Throne gleich in seinem Atelier gemacht hatte. Auf einer erhöhten Estrade stehen drei Sessel nebst einem Fußschemel unmittelbar neben oder aneinander. Der mittlere ist ein gewöhnlicher Fauteuil oder Lehnstuhl dieser Zeit mit graden Stützen und graden Lehnen; die zwei zu

den Seiten aber sind einfache Faltstühle ohne Lehnen mit gekreuzten graden Beinen, aber bedeckt, wie es scheint mit Kissen in fester Polsterung. Dies ist auch bei dem Lehnstuhl in der Mitte der Fall, sowie bei dem Fußschemel. In dieser mit Fransen schön und reich ausgestatteten Polsterung erkennt man bereits die Neuerung, welche diese sonst älteren Formen in das siebzehnte Jahrhundert verweist.

Die italienische versteifte Form des Faltstuhls gab zu mancherlei absonderlicher, phantasievoller oder auch besonders reicher Ausstattung den Künstlern willkommene Gelegenheit. Einer der merkwürdigsten Sessel dieser Art findet sich auf einem Bilde Carpaccios in der Scuola di San Giorgio dei Schiavoni in Venedig (um das Jahr 1500); er wurde von Guggenheim für die Königin von Italien nachgebildet. Die unteren Kreuzarme sind vier grade, weit gespreizte Beine; die oberen, gebogen, bilden gewissermaßen eine Mulde, schließen sich rückwärts zusammen und steigen in einer schmalen Rücklehne empor. Alle Teile sind reich mit Passementerie verziert und mit vergoldeten Knöpfen besetzt.

Ebenfalls nur bildlich kennen wir diesen Stuhl in überaus reicher und eleganter Ausstattung auf einer getuschten Handzeichnung von Peter Flötner, die sich in Berlin befindet. Das ganze Stab- und Holzwerk besteht aus zierlichster Drechslerarbeit und Schnitzerei mit nackten Figuren und Mascarons, mit Tiermotiven und Laubornamenten. Die rückwärtigen Kreuzarme steigen, eine Lehne bildend, hoch auf und sind mit einem Blumengehänge und zwei breiten, mit Fransen und Gehängen begleiteten Streifen verbunden. Das Ganze macht einen überaus prächtigen Eindruck.

Das Wunder aber in dieser Art von Sessel ist wohl ein Stuhl, den die Stadt Augsburg dem Kaiser Rudolf II. (1574 oder 1577) zum Geschenke machte; ein Werk nicht eines

Tischlers oder Bildschnitzers, sondern des Schlossers und Waffenschmiedes Thomas Ruker; er ist ganz aus Eisen. Seine Form ahmt den italienischen Faltstuhl nach mit gebogenem Sitz, dessen rückwärtige Arme senkrecht emporsteigen, oben mit einer reich gekrönten Zierleiste verbunden sind und so den Rahmen und Halt für eine weiche Rücklehne bilden. Die untere Hälfte ist allerdings abweichend gebildet; die vier überaus reich geschmückten Füße treffen in einem Knauf zusammen, auf welchem das ganze obere Gestell in einem Punkte ruht, offenbar wohl mit einem Zapfen, sodaß der Sessel einem Drehstuhl gleicht. Das Merkwürdige aber liegt nicht darin, sondern in der Verzierung, welche ganz und gar in Eisen geschnitten ist. Tausende kleiner Figürchen in Relief, eingeschlossen in Kreise und Vierecke, welche die Geschichte des heiligen römischen Reiches darstellen sollen, angefangen von Äneas bis auf Kaiser Rudolf II., bedecken die Flächen der Stützen und Lehnen sowie der Füße, auf deren Absätzen sich noch freistehende Figuren befinden. Das Werk, einzig in seiner Art, befindet sich gegenwärtig in England im Besitz des Lord Radnor zu Longford-Castle.

Während so in Italien und auch in Deutschland der Faltstuhl, zumal der mit gebogenen Armen, weiter gebildet wurde, neben Truhe und Bank, war es in Frankreich vielmehr der hohe, aus senkrechten Stützen mit grader Rückenlehne bestehende Ehrenstuhl, wie ihn die Gotik geschaffen hatte, welcher den Vorzug behielt, allerdings mit Umwandlung in das architektonische und ornamentale Detail der Renaissance. Dieser mächtige Lehnstuhl behielt seine grade Form und so auch die hohe, eine Wand bildende Rückenlehne. Der Spitzbogen freilich, mit dem die letztere gewöhnlich, doch nicht immer, ihren Abschluß gefunden, verwandelte sich in ein grades, nach Renaissanceart fein und reich profiliertes, von

Pfeilern mit Kapitälen gestütztes Gesimse. Dieses endete entweder grade oder hatte als Krönung noch einen verzierten Rundbogen. Die Wand zwischen den Pfeilern war mit geschnitzten Ornamenten im Stil der Renaissancearabeske überdeckt. Auch die Seitenteile mit den Armlehnen waren grade Wände, und da auch die Vorderseite geschlossen war, so glich die untere Hälfte einem Kasten. So war die Grundform des gotischen Bischofsstuhls erhalten, sodaß der Übergang aus der einen Kunstepoche in die andere sich leicht erkennbar macht. Es finden sich selbst noch gotische Motive unter den Ornamenten auf diesen Stühlen des sechzehnten Jahrhunderts. Weitere Änderungen kündigen sich damit an, daß die Armlehnen sich ein wenig schweifen und mit Voluten endigen, doch brauchte es noch sehr lange Zeit und wiederum eine Kunstepoche, bis die überlieferte steife Grundform sich wesentlich ändert.

Neben diesem stattlichen und schweren Gestühl ging aber in Frankreich noch im Laufe des sechzehnten Jahrhunderts eine andere Art des Sitzmöbels neben her, eine Art des Sessels, welche an Leichtigkeit und Beweglichkeit den heutigen Stühlen gleicht, im übrigen aber Zeit und Herkunft nicht verleugnet. Es sind einfache Stühle, ohne Lehnen, ebenso wie Armstühle, deren vordere Stützen gewöhnlich äußerst schlanke, glatte Säulen sind, während die hinteren aus linealartigen Stäben bestehn. Aus diesen zwei verschiedenen Elementen setzt sich das Gestühl konstruktiv zusammen. Die vier Stützen sind unten durch Querhölzer verbunden, von denen die rückwärtigen kantig, die vorderen rund gedrechselt sind. Die Armlehnen beginnen sich leicht zu schweifen; die Rücklehne ist wie ein Rahmen, oben mit einem Giebel gekrönt, in der Mitte durch einen Balustер geteilt. Der Sitz bildet wohl zuweilen einen kleinen verschlossenen Kasten. Alle Dimensionen

sind äußerst klein, die Ornamente gering, die Schnitzereien sehr flach. Das Detail der Zeichnung, in das Barocke überschlagend, weist schon oft auf die erste Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, auf die Regierungszeit Ludwigs XIII. hin. Beispiele finden sich mehrfach in dem Werke von Giraud; Kopien nach den Originalen in Paris giebt es auch im österreichischen Museum. Das Genre hat gewiß Vorzüge, zumal in der Leichtigkeit und Beweglichkeit, doch anderseits ein wenig von der Absonderlichkeit oder Bizarrerie, welche so leicht den französischen Arbeiten sich anhängt. In der überschlanken, gezierten und steifen Grazie läßt es durchweg den Charakter der französischen Kunst in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts nicht verkennen.

Gleichzeitig diesem französischen Gestühl bildete sich in Italien und in Deutschland ein anderes, ebenfalls sehr bewegliches Sitzmöbel aus, das ihm etwa zur Seite gestellt werden kann, was den Gebrauch betrifft, der bei uns sog. Bauernsessel, ein anderes wiederum in Holland von eigentümlich architektonischem Charakter.

Jener, der sog. Bauernsessel, trägt seinen Namen nur zum Teil mit Recht. Allerdings ist seine Konstruktion von der ältesten und einfachsten Art und ebenso hat er sich bis heute im Gebrauch der Bauernhäuser im Süden wie im Norden erhalten, und Bauernschnitzerei ist es, die ihn vorzugsweise verziert hat. Aber anderseits hat er auch seinen bestimmten Platz in den vornehmsten Häusern, in den Palästen der Städte gehabt, und die Kunst hat nicht verschmäht, ihn mit Schnitzerei und Marqueterie reich zu verzieren und zu veredeln. Bleiben wir aber bei der Bezeichnung „Bauernsessel", da sie einmal geläufig ist.

Der Bauernsessel erscheint mit drei oder vier Beinen, oder auch statt deren mit zwei Brettern, welche, vorn und

rückwärts unter das Sitzbrett gestellt, als Stütze dienen. Die gewöhnlichste Gestalt ist die vierbeinige, die erste und vielleicht auch die ursprünglichste die dreibeinige, denn auf drei Punkten steht jedes Gerät, während die vier Füße samt dem Boden genau geglichen werden müssen, um zu stehen, ohne zu wackeln. Der Dreifuß spielt bekanntlich im Altertum eine große Rolle; man kannte ihn auch als Sitz. Das altdeutsche Recht bezeichnet den Sessel als „Dreibein", ein Zeichen, wie uralt er ist. Eines dreibeinigen Sessels mit einer eigentümlichen Lehne aus dem Ende des fünfzehnten Jahrhunderts, der sich auf einem Kupferstich von Israel von Mecken befindet, haben wir schon im vorigen Abschnitt gedacht. Hier ist der Sessel selbst dreiseitig, was öfter vorkommt und auch später noch auf den Zeichnungen von Vredeman de Vriese. Es ist aber nicht notwendig. Die Form der Sitzplatte ist davon unabhängig, ob sie sich auf drei oder vier Beine stützt. Bei einem höchst merkwürdigen Beispiele der Figdorschen Sammlung ist sie achtseitig. Dieser Sessel, der ehemals dem Palaste Strozzi angehörte (er trägt noch das Familienwappen der Strozzi), gehört trotz seiner originellen Form und seines reichen Intarsienschmuckes formell in diese Kategorie der dreibeinigen Bauernsessel. Drei überaus starke, jeder Profilierung entbehrende Stützen tragen die Platte; von einer der acht Seiten erhebt sich eine hohe, schmale Rückenlehne, welche über Voluten einen runden Schild mit dem genannten Wappen trägt. Das Wappen ist geschnitzt.

Bei dem vierbeinigen Sessel, dessen Beine nur des festeren Standes willen in der Regel gespreizte Stellung haben, ist es vorzugsweise die Lehne, welche, aus einem einzigen, in die Sitzplatte eingefügten Brette bestehend, den Gegenstand der Verzierung, einer mehr oder minder reichen Schnitzerei, auch

wohl der Intarsia, der musivischen Holzbekleidung darbietet. Sessel mit gotisch geschnitzter Lehne, die demnach aus dem Mittelalter herrühren, sind selten. Ein Paar befinden sich in der Figdorschen Sammlung. Minder selten sind diejenigen aus dem sechzehnten Jahrhundert; zahlreich aber, was von dieser Art aus der Barockzeit erhalten ist. Die Zeit von etwa 1550 bis 1650 ist als die Blütezeit des geschnitzten Bauernsessels in Italien wie in Deutschland anzusehen. In dieser Zeit vorzugsweise ist er besser als sein Name, denn die Schnitzerei hat oftmals ein wahres Kunstwerk aus ihm gemacht.

Die bevorzugte Stelle der Schnitzerei war, wie gesagt, zunächst die Rücklehne. Sie wurde in ihrem Kontur nach dem Geschmack der Renaissance oder der Barockszeit geformt, flach und durchbrochen gearbeitet oder auch — keineswegs zu Gunsten der Bequemlichkeit, welche bei diesem Sitzmöbel wenig mitzusprechen hat — mit einem ziemlich hohen und scharfkantigen Relief bedeckt. Das Ornament bilden Medaillons, Mascarons, Laubwerk, Figuren und architektonische Zierteile, frei und willkürlich nach Art jener Epoche verbunden. Wenn die Stützen, wie oben angegeben, aus zwei Brettern bestehen, so sind auch diese in gleicher Weise verziert, und der Sessel bildet alsdann, trotz seiner bescheidenen Herkunft, eine ziemlich imponierende Erscheinung.

Trotzdem kann man wohl annehmen, daß der Sessel auch in dieser, wenn nicht vornehmen, doch reichen Gestalt nicht eine Zierde des Salons war. Er gehörte wohl dem vornehmen Hause, doch hatte er seinen Platz in der Regel nur in der Eingangs- und Empfangshalle; er war hier ein Schmuck, was aber den Gebrauch betrifft, so gehörte er der wartenden Dienerschaft. In der zweiten Hälfte des siebzehnten und im Laufe des achtzehnten Jahrhunderts verlor

er an Wertschätzung. Während gerade in dieser Zeit das Sitzmöbel des Salons und der Wohnzimmer zu besonderer Bedeutung gelangte, blieb er unbeachtet im Vorzimmer, verlor, was er an Kunst besaß und wurde so ziemlich auf seine ursprüngliche einfache Form wieder beschränkt. In dieser Gestalt hat er sich im wirklichen Gebrauch des Bauernhauses, in den Gesindestuben u. s. w. erhalten. Wir erst haben ihn heute in den Salon und das Speisezimmer des vornehmen Hauses eingeführt, zunächst als Antiquität, was man sich gefallen lassen kann; wenn es aber in nachgeahmten Beispielen geschieht, dann ist es wider seine Art und Geschichte. —

Als gleichzeitig dem französischen Sitzmöbel und der Blütezeit des Bauernsessels habe ich noch ein anderes Genre von Gestühl erwähnt, das holländische, das heute durch seine Nachahmungen im Stil der sog. deutschen Renaissance wieder von Bedeutung geworden ist. Ich habe auch seine charakteristische Eigenschaft erwähnt, seine architektonische Art, die nicht in einem konstruktiven Elemente besteht, sondern in der Aufnahme und Benutzung von architektonischen Detailformen, zumal jener der beginnenden Barockzeit. Wohl selbstverständlich besitzt diese Eigentümlichkeit das gesamte Mobiliar, wie wir aus dem Werke sehen, aus dem wir dasselbe am besten kennen lernen, Vredeman de Vriese, Plusieurs menuiseries ꝛc. Kasten, Kredenzen, Betten, Vertäfelung, Bänke, alles trägt diese Architektur als Zierstücke oder auch als konstruktive Teile. Der Eindruck, der dadurch entsteht, ist derjenige der Steifheit, Nüchternheit und Phantasielosigkeit; grade Linien, Ecken und Kanten überall.

So macht denn auch das Sitzmöbel dieser Art einen einigermaßen steifen und daneben auch unbequemen Eindruck. In dem genannten Werke ist Sitzmöbel aller Art abgebildet: drei- und vierbeinige Stockel, Sessel mit und ohne Seiten-

lehnen, Ehrenstühle mit gewaltiger, senkrecht aufsteigender Rückenlehne. Die Stützen bestehen aus lauter Teilen oder Motiven der Architektur; zuweilen und sehr häufig sind es flaschenartige Balustér, welche die Sitzplatte verbinden, oft dick und schwer, oft schlank und zierlich. Dann wieder sind es cannelierte viereckige Pfeiler, dann wieder Säulen, die oben mit Bogen verbunden sind, auf denen erst das Sitzbrett ruht. Zuweilen sind es Karyatiden mit weiblichen Büsten oder Hermen. Regelmäßig sind die Füße, welche auf Kugeln stehen, durch Querhölzer verbunden. Seltener bildet das ganze Fußgestell einen Kasten. Senkrecht stehen die Rücklehnen in die Höhe, wie eine mit Lisenen oder Pfeilern gegliederte Wand, gefüllt wie eine Täfelung und mit gebrochenen Giebeln, Vasen und Spitzen gekrönt. Es ist ein hartes, unbequemes Möbel, das wohl eine gewisse Vernunftmäßigkeit der Konstruktion für sich hat, aber mit zu engem Anschluß an die Formen und Motive der Architektur.

Dieser Charakter dauerte aber nicht lange. In der Regierungszeit Ludwigs XIII., also in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, da die französischen Moden schon ihren Einfluß begonnen, kehrte das Sitzmöbel mehr zu seiner eigenen und einfachen Konstruktionsweise zurück, mit Abweisung aller spezifisch architektonischen Motive. Stützen und Querhölzer standen grade und senkrecht auf einander, die Zwischenräume der Stützen waren offen, nur mit Querhölzern verbunden, der Rücken nicht völlig geschlossen, nur ein breites Brett oder ein breiter Lederstreif, der oben von Pfosten zu Pfosten ging. Der Sitz war gewöhnlich breit und daher bequem, aber nicht immer; im Gegenteil, man findet ihn häufig auffallend schmal, davon man wohl die Ursache in der Mode der weiten, umgekrämpten Stulpenstiefel zu suchen hat. Diese waren gewiß lästig bei breitem Sitz. Es ist die

Zeit des dreißigjährigen Krieges und der freien, kriegerischen Mode.

Dieser Stuhl, einerlei ob mit oder ohne Lehne, war in seiner Konstruktion ohne Zweifel von steifer Form und nicht einmal seiner Größe nach von besonderem Ansehen. Er wurde aber bequem gemacht und bekam erhöhten Glanz und bedeutenderes Aussehen durch die weitere Ausstattung. Er erscheint nun in der Regel fest gepolstert, alsdann mit Sammt, Seide, Brocatstoffen auf Sitz und Rücken überzogen, ebenso auf den Armlehnen, und dieser Überzug mit starken, blanken Messingknöpfen festgeschlagen. Diese Knöpfe bilden eine neue Zierde und besetzen Stützen und Querhölzer auch wohl dort, wo sie nichts zu befestigen haben. Außerdem sind es Fransen und dergleichen Besatz, welche die Polsterung begleiten und an verschiedenen Stellen die Stützen umgeben. So ausgestattet, dient dieser Lehnstuhl auch als Thron, freilich unter einem darüber schwebenden Baldachin. So sieht man es oft auf französischen Hofbildern.

Neben Sammt, Seide oder anderen gewebten Stoffen dient in dieser Zeit ganz besonders Leder in seiner Naturfarbe, aber mit Ornamenten in leichtem Relief, geschnitten, gestanzt, gepreßt als Überzug oder Bedeckung des Sitzes und der Lehne. Sitte wie Material waren aus Spanien gekommen, wo diese Art der Bearbeitung des Leders vorzugsweise in Übung stand. Auch eine andere Eigentümlichkeit, die sich in dieser Zeit beim Sessel einstellte, jedoch nicht beim Sessel allein, ist vielleicht auf spanischen Ursprung zurückzuführen, das sind die gedrehten Säulen, welche als Stützen wie als Pfosten der Rücklehne dienen. Ihre Anwendung war auf der pyrenäischen Halbinsel, zumal, wie es scheint, in Portugal eine besonders häufige und originelle zugleich. Stühle von dort, die das gepreßte Leder mit den gedrehten Säulen verbinden, Arbeiten

des siebzehnten Jahrhunderts, finden sich auch bei uns in den Sammlungen, z. B. im österreichischen Museum.

In solcher voller Ausstattung mit Sammt, Seide, Leder, Messingknöpfen und Fransenbesatz ist dieser Stuhl der Epoche Ludwigs XIII. ein Liebling unserer Kunstfreunde und Altertumssammler geworden und dient heute wiederum in seiner Nachahmung insbesondere zur Ausstattung unserer Speise- und Herrenzimmer. Dem Nachfolger Ludwigs XIII. aber, dem stets auf Glanz und Pomp bedachten vierzehnten König dieses Namens war er nicht großartig genug. Unter seinem Einfluß hob sich nun vor allem die Rückenlehne wieder breit und mächtig empor, der Sitz wurde noch breiter und tiefer, und unten die Verbindung der Füße, welche bis dahin nur in graden Querhölzern bestanden hatte, gestaltete sich nun zu reichem, barockem, geschnitztem Ornament, das die Zwischenräume teilweise auszufüllen hatte. Es war das richtige Gefühl, daß ohne diesen Schmuck die untere Hälfte des Gestühls zu dürftig und mager gegenüber der oberen ausgesehen hätte.

Mit den großgeblümten, farbenkräftigen Stoffen dieser Zeit überzogen, machte der Fauteuil Ludwigs XIV. ohne Zweifel einen bedeutenden, aber auch plumpen, ungefügen, wenig mobilen und auch keineswegs allzubequemen Eindruck. Da trat ein Moment der Veränderung hinzu, welches im folgenden Jahrhundert von großer Bedeutung wurde. Die gewaltige Lehne beugte sich nach rückwärts, damit der Körper sich bequemer zurücklegen konnte; um aber dem Sessel das Gleichgewicht zu bewahren, mußten nun auch die hinteren Stützen weiter hinausgebogen werden. So wurde mit dem Prinzip der senkrechten Konstruktion wieder gebrochen. Es geschah zu Gunsten der Bequemlichkeit auf Kosten der Stärke, denn das gekrümmt ausgeschnittene Holz kann nicht den

Widerstand leisten, den das senkrecht gestellte zu leisten vermag.

Da nun einmal das Prinzip gebrochen, so treten in dieser Übergangsepoche bis zum Rococo mannigfache Varianten auf, die wie am Lehnstuhl oder Fauteuil sich auch am einfachen Stuhl wie am Tabouret, dem lehnlosen Sessel, zeigen, der in der Etikette des französischen Hofes eine große Rolle spielt. Bald werden die vorderen Füße gebogen wie die rückwärtigen; die Armlehnen biegen sich aus wie die Rücklehnen, gedrehter wie geschnitzter Schmuck, gezeichnet nach dem Stil der Zeit, stellt sich oben wie unten ein. Statt der Polsterung ist es auch wohl Rohrgeflecht, welches Sitz und Rücken füllt; auch Leder steht noch in Anwendung. Und ebenso kommt es vor, daß die ganze Rückenlehne nur aus durchbrochenem geschnitztem Ornament besteht.

Es liegt hierin bereits das Bestreben, das Sitzmöbel wieder leichter zu machen. Der pompösen Zeit Ludwigs XIV. war die leichte Epoche des leichtfertigen Regenten Philipp von Orleans gefolgt. Sie fand nach ihrer Art das imposante, majestätische Sitzgerät, das sie überliefert erhielt, zu schwer, zu massig, zu unbeweglich. Es kam nun auch die Zeit, da das eigentliche Salonleben geschaffen wurde, in den ersten Jahrzehnten des achtzehnten Jahrhunderts, da an die Stelle der mehr oder weniger preciösen Konversation die flüchtige Causerie trat. Diese Gesellschaft bedurfte der chaises volantes, der leicht beweglichen Sessel, die rasch hierhin und dorthin gesetzt werden konnten; sie brauchte sie leicht und bequem zugleich, und sie brauchte sie zahlreich. Bisher hatte es immer noch für solchen Gebrauch der Sessel zu wenig im Hause gegeben. Das vornehme, französische Hôtel, das zu großem Empfang eine Flucht kalter und öder Staatsräume besaß, bot seinen Gästen zum Sitzen fast keine Gelegenheit. Während

des siebzehnten Jahrhunderts empfing die Dame des Hauses ihre intimeren Freunde noch immer im Schlafgemach, das allein einigermaßen mit Comfort ausgestattet war. Es kam nicht selten vor, daß die Herren ihre Mäntel auf dem Boden des Gemaches ausbreiteten, um sich darauf niederzulassen, wenn sie ruhen wollten. Am Hofe war das Stehen auch das Gewöhnliche, und es war Vorschrift der Etikette, wer das Recht habe sich auf einem Fauteuil, einem Stuhl oder einem Tabouret niederzulassen.

Das wurde nun anders im achtzehnten Jahrhundert. Dieses Zeitalter hat Gebrauch und Form des Sitzmöbels geschaffen, wie wir es heute besitzen. Es hat das Sopha, den Divan geschaffen, wenn es auch dafür schon das Vorbild in der gepolsterten Bank vorfand. Es hat den Sitz leicht, beweglich, bequem gemacht; es hat ihn zu einem wahren körperlichen Ruhesitz ausgebildet, allerdings auf Kosten der Solidität und einer gesunden Konstruktion.

Denn was schon vorher in Bezug auf die Krümmung der Stützen und ihr Verhältnis zur Stärke und Schwäche des Holzes gesagt worden, das wurde nun im Zeitalter des Rococo nicht Notbehelf, sondern Prinzip und Zwang oder Notwendigkeit. Unter Ludwig XIV. hatte sich die Lehne nur rückwärts gebogen, um dem müden Körper, dem sinkenden Rücken mehr Halt und Ruhe zu bieten, unter Ludwig XV. mußten alle Teile und Glieder eines Sitzmöbels, des Sophas wie der Stühle, in geschweifter Linie gebildet sein. Das war die Vorschrift des Zeitgeschmacks. Auf das Material wurde keinerlei Rücksicht genommen. Das Holz wurde ausgeschnitten, ob es brach oder nicht. Und nicht blos mußte die Linie sich einmal biegen, sie mußte auch zugleich in der Sform nach der entgegengesetzten Seite sich schwingen. Und war so mit diesen stets abbiegenden Konturen die Grundgestalt des Sessels oder

des Sophas, des Fauteuils oder des Tabourets hergestellt, so kam noch das krause, gleicherweise willkürliche, immer abspringende Ornament des Rococo und klammerte sich an alle Linien, Ecken und Kanten. In der „Ducheſſe", der heutigen Longuechaise, wurde selbst die Symmetrie zerstört, das Lager an dem einen Ende breit, an dem anderen schmal, die Lehne oben hoch, unten niedrig, natürlich in kapriciös bewegten Linien. So feierte das Rococo ganz besonders im Sitzmöbel seine höchsten Orgien.

Von diesem Gestühl hat sich noch gar vieles in Schlössern und Palästen erhalten. Zu dem Wunderbarsten oder Wundersamsten gehört wohl das, was sich noch im Würzburger Schloß befindet. Da dreht und windet und krümmt sich alles in entsetzlicher Weise. Es ist aber alles derselbe Geschmack, dieselbe Phantasie, darüber man sich wundert, um alsbald das alles, trotz aller Anstrengung, langweilig und geistlos zu finden.

Es waren nur wenige Jahrzehnte, daß dieser Geschmack in Blüte stand. Schon die Marquise Pompadour, die so etwas von einer Künstlernatur besaß, opponierte ihm. Dann begannen die Vorboten des antikisierenden Geschmacks; Archäologen, Künstler arbeiteten zugleich für ihn, die aufgefundenen antiken Städte Unteritaliens lieferten Ornamente und Motive, welche dem herrschenden Geschmack stracks entgegengesetzt waren. Das Mobiliar gehörte zum ersten, was sich den neuen Kunstanschauungen beugte. Freilich bedurfte es noch Jahrzehnte, bis es sich der Antike bequemte. Aber noch unter Ludwig XV. in seiner Spätzeit begann die Umwandlung. Der Geschmack an der geschwungenen und gebrochenen Linie schlug in das Gegenteil um. Konstruktion und grade Linie traten wieder in ihr Recht ein und behielten von der Krümmung nur, was zur Bequemlichkeit notwendig schien, oder auch den antiken Sitzmöbeln zu eigen war. Die Rücken und Lehnen

beugten sich daher wohl noch, aber maßvoll; bei den Stühlen bestanden Rücken und Sitz oft aus zwei kreisrunden, hoch und kugelig gepolsterten Scheiben. Die Stützen standen senkrecht darunter, meist ohne Verbindung durch Querhölzer; sie waren schlank, dünn, häufig viereckig und nach unten gespitzt, wodurch sie auch symbolisch die größtmögliche Beweglichkeit des Sitzmöbels andeuteten.

Das Holzwerk wurde häufig vergoldet, auch wohl weiß angestrichen mit vergoldeten Ornamenten in Schnitzwerk oder in der damals an allem Mobiliar beliebten Bronze. Geblümter Seidendamast überzog straff gespannt die hohe Polsterung; von Leder war keine Spur mehr. Der Geschmack der Zeit liebte das Zarte und Feine; Leder war ihm zu derb. Statt der Seide (oder der weniger kostbaren Stoffe im bürgerlichen Hause) waren es auch Gobelinsgewebe, welche die Polsterung überzogen. Die königliche Gobelinsfabrik war darin für die Ausstattung der königlichen Paläste vorangegangen. So stellten sich — sehr unpassender Weise — ganze Gemälde auf Sitz und Rücken der Sofas und der Sessel ein. Blumenstücke, Stillleben, Landschaften, Genrebilder, Allegorien u. s. w. Endlich gab es noch eine Neuerung, den Geschmack an exotischen farbigen Hölzern, mit denen das konstruktive Holzwerk belegt wurde, eine neue Art der Marqueterie, die freilich bei den größeren Flächen der Schränke und Tische eine bessere und reichlichere Anwendung fand als bei dem Sitzmöbel.

In dieser Richtung, welche im Stil Ludwigs XVI. ihre zierlichste, feinste und am meisten charakteristische Ausbildung erhielt, ging auch das Sitzmöbel in der Zeit der Republik und des Kaiserreichs völlig zum antikisierenden Geschmack hinüber. Sitz und Lager der Griechen waren, zumal aus den Vasenbildern, damals bekannter geworden und der republi-

kanische Geschmack wendet sich ihnen gänzlich zu. Besonders war es jener antike Frauensessel mit den auswärts geschweiften Beinen und der um den Rücken sich krümmenden Lehne, welcher das Hauptmuster für den Stuhl dieser Epoche bildete. An Varianten ließ man es nicht fehlen, ebensowenig wie an antiken Ornamentmotiven. Das Sofa freilich konnte sich den antiken Lagerformen nur annähern. Es behielt Rücken und Seitenlehne, die Traditionen der mittelalterlichen Bank, schweifte und krümmte sie ein wenig nach oben oder bildete sie auch wieder ganz grade.

Dieses antikisierende Sitzmöbel hatte gegenüber demjenigen der Epoche Ludwigs XVI. an vernünftiger Konstruktion nichts gewonnen, an Bequemlichkeit aber noch eingebüßt. In letzterer Beziehung stand es ganz hinter dem Rococomöbel zurück. Es war daher nur natürlich, daß man auch im Sitzmöbel zu den Formen des achtzehnten Jahrhunderts wieder zurückkehrte, als das Kaiserreich verschwunden und die Restauration eingetreten war. Es fehlte auch nicht an Überresten des alten Geschmacks, die wieder in Dienst traten. Aber es war, wie auf allen anderen Gebieten der Kunstindustrie, keine frische Schaffenskraft mehr. Man konnte nichts Neues erfinden, hatte alsbald aber auch keinen bestimmten Geschmack mehr. Tischlerei und Tapezierei tappten umher und bewegten sich in allerlei ausgelebten Traditionen. Was das neunzehnte Jahrhundert im Sitzmöbel etwa besonderes hatte — übrigens nicht seine eigene Erfindung — das war die Verbergung des ganzen Holzgerüstes durch Tapezierarbeit, Polsterung und gewebten Stoff, eine Neuerung, die unter dem Einfluß und in Nachahmung des orientalischen Divans entstand.

Was für Ungeheuer und Mißgeburten die moderne Tapezierphantasie in diesem Suchen und Umhertappen hervorgebracht hat, das soll nicht weiter geschildert werden. Ein Jahr

hat ausgelöscht und verworfen, was das vorhergegangene hervorgebracht hatte. Das Möbel war Modesache geworden, nicht mehr Sache der Epoche, des Zeitgeschmacks, des herrschenden Kunststils, wie ehedem. Das ist nun freilich anders geworden, indem die moderne Reform auf dem Gebiete des Geschmacks und der Kunstindustrie mit allen jenen Willkürlichkeiten und Phantasiegebilden aufgeräumt hat. Aber ein bestimmter Stil, der unser eigen wäre, hat sich noch nicht herausgebildet. Das modernste Sitzmöbel hat viel Gutes in seinen Leistungen aufzuweisen, aber es schwankt zwischen den Formen des sechzehnten oder siebzehnten und denen des achtzehnten Jahrhunderts, ohne die guten Eigenschaften beider, einerseits vernünftige Konstruktion, andrerseits Bequemlichkeit und Leichtigkeit mit einander verbinden zu können.

Geschichte des Schrankes.

I.

Es fehlt uns im Deutschen an einer allgemeinen zusammenfassenden Bezeichnung für alle jene Möbel, welche sich dem Sitzmobiliar entgegenstellen. Man könnte sie vielleicht mit dem Worte „Standmöbel“ benennen, obwohl der Ausdruck in diesem Falle, als Gegensatz gemeint, nicht recht logisch wäre, da ja das Stehen sich auf sie selber, das Sitzen aber auf die Personen bezieht. Sodann giebt es Möbel, die beiden Klassen angehören, wie die Truhen, die zum Sitzen dienen und als Kasten zum Aufbewahren verschiedener Gegenstände. Später schlugen die Truhen auch getrennt beide Richtungen ein, indem sie sich als Sitzmöbel zum Sopha umbildeten, als Standmöbel zur Kommode. Ein anderes Zwitterding ist die Kredenz oder das Buffett, das einerseits als Anrichttisch und Schautisch dient, andrerseits als Geschirrkasten zur Aufbewahrung.

Es ist unsere Absicht, das ganze Genre dieser Gegenstände, das wir bis auf ein besseres Wort mit dem Ausdruck der

Standmöbel bezeichnen wollen, also das Genre der Kisten und Kasten, der Schränke und Tische darzustellen. Da es aber gar verschiedene Gegenstände sind, die in unsere Aufgabe fallen, und unser Gesichtspunkt nicht ein kunstgeschichtlicher oder rein wissenschaftlicher, sondern vielmehr ein praktisch künstlerischer ist, der eine moderne Neubildung im Auge hat, so erscheint es uns angemessener, die verschiedenartigen Möbelarten nach einander in gesonderter Darstellung zu behandeln.

Das bedeutungsvollste und notwendigste Stück darunter ist offenbar der Schrank oder Schrein oder Kasten oder wie man ihn sonst nach Landes Art und Sitte bezeichnet, denn die verschiedenen Gegenden Deutschlands weichen darin von einander ab. Seine Bestimmung ist, als Vorratsbehälter und Bewahrer zu dienen, sei es für Kleider, Leinwand, Bücher, Geschirr und so weiter; seine Stellung gehört an die Wand, daher man ihn auch im Gegensatz gegen das kleinere Gerät der Kisten und Kasten als Wandkasten bezeichnen könnte, wenn man unter diesem Wort nicht gemeiniglich einen Behälter in der Dicke der Mauer verstände. Die Kunst hat sich, wie wir sehen werden, im Laufe der Zeiten seiner vorzugsweise bemächtigt. Wir wählen ihn daher auch zur ersten Darstellung, den Tisch und die Kredenz uns für später vorbehaltend.

Der Schrank hat aber nicht blos künstlerische Umbildungen erfahren. Wenn wir sehen, wie heute „das Chiffonnier" nach Wiener Bezeichnung, d. i. der Lumpensammler, höchst verachtet und fast schmucklos, als solle er in der That nur dem dienen, was sein Name sagt, in der Garderobe oder im günstigsten Falle im Vorzimmer steht, so erscheint es uns gewiß auffallend, daß die Vorzeit den Schrank mit so reichem Schmuck ausgestattet hat. Hundert und aber hundert wohlerhaltene Beispiele im Besitze von Museen oder reichen Kunst-

freunden legen redendes Zeugnis ab. Der Schrank, der Kasten hat also nicht blos seine Kunstgeschichte, sondern auch seine Kulturgeschichte. Er hat Schicksale erlebt und weiß von Zeiten zu reden, wo er prunkvoll in den Staatszimmern glänzte und die Ehre des Hauses vertrat, und von anderen schlimmeren, wo er verachtet in den Bereich der Dienstboten hinausgestoßen wurde.

Da es doch gut ist zu wissen, wenn man heute seiner Gestaltung gerecht werden will, wie in früheren Zeiten die Aufgabe entsprechend dem Bedürfnis und entsprechend dem Kunststil gelöst wurde, so wollen wir ihn in eben diesen Schicksalen, insbesondere aber in dem Wechsel seiner künstlerischen Gestaltung und Ausstattung verfolgen.

Seine Geschichte beginnt für uns — da wir es ja auf eine gelehrte und vollständige Abhandlung nicht abgesehen haben — eigentlich erst mit dem Mittelalter, was bei dem Sitzmöbel durchaus nicht der Fall war. Ohne Zweifel hat das Altertum solche Kasten und Schränke als Aufbewahrungsort für Kleider und andere Gegenstände gekannt, und an Erwähnungen und Benennungen dafür fehlt es nicht, wenn auch, namentlich in größeren Häusern, gewöhnlich besondere Garderobezimmer dafür eingerichtet waren. Die festen Geldkasten zumal waren im Hause des Römers ein notwendiges Stück Möbel. Sie waren zuweilen so groß, daß sich ein Mann darin verstecken konnte. Erhalten aber ist uns eigentlich nichts, was uns einen bestimmten Begriff von ihrer Form und Verzierung geben könnte. Die Ursache liegt wohl einerseits in der Vergänglichkeit des Holzes, anderseits darin, daß überhaupt das Gerät in der antiken Wohnung auffallend gering an Zahl war. Was uns erhalten ist, das sind die metallenen Beschläge und Handhaben von Koffern

und Kisten, die in den aufgegrabenen Städten Campaniens nicht selten gefunden worden sind.

Eben so wenig sind wir über die nachfolgende Zeit genauer unterrichtet, wie es z. B. die Byzantiner damit gehalten haben, die ohne Zweifel ihre reiche Goldverzierung auch hier eintreten ließen, oder wie es bei den Franken und Angelsachsen war. Einzelne Andeutungen lassen uns schließen, daß Kleider und andere Gegenstände vielmehr in niedrigen Koffern, Kisten und Laden, die zur Befestigung stark mit Metallbändern beschlagen waren, aufbewahrt wurden als in hohen Schränken. Noch im Nibelungenlied sind es vielmehr Kisten und Laden, aus denen die Kleider hervorgeholt werden, als die hohen Kasten. Nur Brunhilde, wie sie von ihrer Heimat Abschied nimmt, will zwanzig „Schreine" voll Gold und Seide mit sich führen.

Erst die Zeit des romanischen Kunststils giebt die erwünschten Aufschlüsse. Mit einzelnen Gegenständen, die sich noch erhalten haben, beginnt die bildliche Geschichte der Schränke und Kasten. Zwar stammen dieselben aus Kirchen, Sakristeien oder Klöstern, wo sie zur Aufbewahrung der heiligen Geräte, der geistlichen Gewänder, der Altarleinwand und der Bücher dienten, aber sicherlich waren die auf den Schlössern, in den Häusern wohlhabender Bürger von keiner anderen Beschaffenheit. Die Kunst, die an sie verwendet wurde, zeigt, welchen Wert man schon damals auf dieses bedeutendste Stück des Hausrates legte, und wahrscheinlich war es auch schon das notwendigste, oder wurde es doch bald, da es in seinem sicheren Verschluß das Geld und die Kostbarkeiten der Familie zu bergen hatte.

Viollet-le-Duc hat in seinem „Mobilier" (Band I.) einige interessante und reiche Beispiele romanischen Stils in Abbildungen mitgeteilt. So verschieden sie sind, so tragen sie

doch sehr erkennbare gemeinsame Züge. Die Konstruktion ist äußerst einfach und erinnert nur ganz im allgemeinen an architektonische Bildungen. Eine solche Nachahmung wie später ist noch nicht beabsichtigt. Das Gerüst oder Gerippe, der konstruktive Teil, besteht aus Pfosten und Querleisten, von denen die ersteren sich nach unten als Füße fortsetzen, nach oben als Köpfe, die in Form von Blumen, Knospen oder ähnlichen endigen, über das Gesims oder die oberste Querleiste sich erheben. Ein Gesims tritt wohl ein in leichter Form, ist aber nicht notwendig, denn das ist eine charakteristische Eigenschaft der Schränke dieses Stils, daß sie in allen ihren Flächen fast eben und gleich, ohne Relief, ohne vorspringende Teile gehalten sind. Flache Bretter bilden die Füllungen und bilden die Thüren. Die Zahl der Thüren richtet sich nach der Einrichtung des Innern und diese nach der Bestimmung des Kastens. So kann es geschehen, daß der Schrank eine einzige Thür hat oder zwei neben einander, oder daß sie in Reihen über einander stehen. In der Regel viereckig, kommt es auch vor, daß sie oben im Halbrund schließen, ohne daß der Bogen weiter besonders künstlerisch betont wäre. Ein solches Beispiel giebt Viollet-le-Duc. Doch zeigt dieses Beispiel auf seinen Seiten auch eine Bogenstellung in nur ornamentaler Anwendung.

Als Regel und Prinzip dieser romanischen Schränke ist die ebene Oberfläche seiner Seiten anzunehmen. Der Schmuck entsagt dem Relief, der Skulptur, und muß sich also anderer Mittel bedienen. Diese Mittel sind das Eisenbeschläge und die Malerei. Jenes besteht zum Teil in Schloß und Riegeln, zum Teil in Bändern und Handgriffen. Alles Eisenwerk ist nicht versteckt oder auf der inneren Seite angebracht wie heute, sondern liegt offen auf. So auch der ganze Schloßkasten. Da die Wand flach ist, kann sich der Riegel leicht

bewegen. Jede Thür oder jede Doppelthür hat Schloß und Riegel für sich besonders, desgleichen den in Ringform an einer Kreuzblume hängenden Handgriff. Die von den Angeln auslaufenden Bänder, häufig in Lilienform endigend, verbreiten sich über die ganze Thür und geben so zugleich den Halt, den Zusammenhang der Bretter, aus denen die Thür gebildet ist. Das Eisen ist geschmiedet und nicht selten in reiche Schmuckformen ausgearbeitet. Auch war es wohl schon damals in der Regel verzinnt. So wurde zu einem wahrhaft rationellen Schmuck, was ursprünglich nur durch die Notwendigkeit veranlaßt war und der Solidität diente. Aus der Not eine Tugend, d. h. hier eine Schönheit, einen Schmuck machen, das ist ein Satz, den keine Kunst jemals besser verstand als die des Mittelalters. Und sie hat völlig Recht daran gethan. Einer weiteren Zierde, die auf diese Weise entstand, sei hier gleich erwähnt. Um das Schloß und das sonstige Eisenbeschläge fester auf das Holz aufschlagen zu können, ohne das letztere zu beschädigen, empfahl sich eine weiche Zwischenlage zwischen beiden. Man legte daher ein Stück Leder oder dickeren gewebten Stoffes unter das Eisen, nach dessen Form man es zuschnitt mit etwas übertretendem Rande. Da es sichtbar wurde, teils hier am Rande, teils in den etwaigen durchbrochenen Teilen des Eisens, so hielt man es farbig, meist rot oder blau, und zahnte es ringsum ein, in zierlicher Weise. So entstand in einfachster, natürlichster Art ein neuer Schmuck.

Das andere, noch bei weitem wirksamere Mittel der Ornamentation bildete, wie angedeutet, die Malerei. Bei den kostbaren Schreinen, wie sie uns die Kirche erhalten hat, beschränkte sich diese Verzierung nicht auf verschiedenfarbigen Anstrich oder gemalte Ornamente, sondern es wurden die ganzen Flächen des Kastens nach der struktiven Einteilung des

Raumes, selbst die Thüren im Inneren mit Gemälden bedeckt. Diese waren für den Kirchenschrank natürlich religiösen Gegenstandes und wurden gewöhnlich nicht auf dem Holze selbst, sondern auf einem grundierten Pergament hergestellt, mit dem das Holz überzogen war. Statt Pergament findet sich auch Leinwand.

Diese Art Dekoration ist völlig im Einklang mit derjenigen des übrigen Mobiliars zu jener Zeit. Auf Miniaturen und sonstigen Darstellungen häuslichen Lebens trifft man Abbildungen hohen schrankartigen Hausgerätes allerdings sehr selten, häufiger aber Sitzbänke, die zugleich als Truhen, als Kleiderbehälter verwendet werden. In dieser Verwendung werden sie insbesondere im Boudoir, in dem Schlafzimmer der hohen Damen erwähnt. Eine solche Truhe, die den Dienst als Kasten und Sofa that, mit dem Deckel nach oben sich öffnete und mit Kissen oder Decken belegt war, hatte ihren regelmäßigen Platz am Fußende des breiten Bettes. Auf den Miniaturen erscheint sie niemals in der natürlichen Farbe des Holzes, sondern verschieden und willkürlich bemalt oder angestrichen.

Gleichzeitig stand auch schon eine andere Verzierung in Übung, die ebenfalls als Dekoration der Fläche betrachtet werden muß, die Intarsia oder Mosaik aus verschiedenfarbigen Hölzern und Elfenbein, die in kleinen Stücken zu geometrischen Mustern zusammengesetzt wurden. Ohne Zweifel fand sie auch bei Schränken und Kasten Anwendung, wenn auch mehr südwärts der Alpen als nordwärts derselben. Erhalten ist kaum ein Beispiel aus so früher Zeit. Wirkliches, in Holz geschnittenes Relief als Verzierung der Möbel war damals wohl nur im hohen Norden in Gebrauch. Die mit Ornamenten, Drachenverschlingungen und sonstigen Figuren überdeckten geschnitzten Thüren und hohen, mit Lehnen und

Seitenwangen versehenen Sessel, die uns noch erhalten sind, lassen annehmen, daß es mit Kisten und Kasten nicht anders war. Aber auch dieses Ornament war in gewissem Sinne Flächenornament, denn es überzog die Teile des Gerätes, von denen keiner vorsprang oder zurücktrat, in gleicher Ebene.

Ist somit die ebene, ungebrochene Fläche und die flache Dekoration das Prinzip unseres Gerätes in der Epoche des romanischen Stils, so geht die Tendenz der nachfolgenden Zeit, der gotischen Periode, dahin, die Malerei durch Plastik, die Fläche durch das Relief, die einfache Zimmermannsstruktur durch eine reichere Konstruktion, die sich der Architektur nähert, zu ersetzen. Das geschieht jedoch nicht auf einmal, noch entsagte die Gotik überhaupt bis an ihr Ende der Mitwirkung der Farbe, doch behielt sie dieselbe, als sie den plastischen Schmuck ausgebildet hatte, nur als Anstrich einzelner Teile zur Unterstützung des Reliefs.

Das vierzehnte Jahrhundert mag als die Zeit des Übergangs betrachtet werden. Ein charakteristisches Beispiel dafür giebt Viollet-le-Duc unter Figur 10 seines oben erwähnten Buches in einem Kasten aus dem Dom von Noyon, der seiner Zeit zur Aufbewahrung der Reliquien diente. Die einfache Struktur von Pfosten und Querbrettern, die Füße von viereckigen Pfosten, nur in den Ecken maßwerkartig ausgefüllt, die langen Eisenbänder, welche über die ganze Fläche der Thüren sich erstrecken, die Bemalung der Thüren von innen und außen mit Heiligenfiguren und Engeln, die auf einem abwechselnd roten und blauen gemusterten Grunde stehen — das alles gehört völlig der alten Zeit an. Nur die Krönung des Werkes läßt bereits den veränderten Geist der Zeit erkennen. Die Decke ist wie ein Dach gestaltet, giebelförmig an den Seiten, mit einem Giebel über der Mitte, in dessen Felde sich das

Brustbild des segnenden Christus befindet. An den Giebeln laufen vergoldete Krabben hinauf. Bedeutungsvoll hat sich das Gesims herausgebildet. Mit verschiedenen Gliedern springt es weiter vor; darüber läuft ein Fries von einfachem, ausgestochenem Maßwerk und über demselben wieder eine Zinnenreihe. Hier tritt also Schatten und Licht bereits in Mitwirkung, das Gerät hat ein Profil erhalten und dazu einzelne vertiefte Teile. Trotzdem ist der alte Charakter des romanischen Stils mit Fläche und Bemalung noch vorherrschend; vom Neuen zeigt sich nur der Anfang.

Erst mit dem Ausgang des vierzehnten oder dem Anfang des fünfzehnten Jahrhunderts geschah es, daß die Tischlerei selbst zu einer Kunst sich erhob und Haus und Wohnung in einer bis dahin unbekannten Weise ausstattete. Damals erst begann man die reichen Plafonds und Vertäfelungen zu schaffen, die man noch heute begierig aufsucht und nachahmt. Die Grundlage dieses Fortschritts bildete die durchgreifende Veränderung der Technik, indem an die Stelle des flachen Aneinanderfügens der Bretter ein Ineinanderfügen derselben trat. Es entstanden vorspringende und zurücktretende Teile, Füllungen und Umrahmungen, durchbrochene Zierraten, Wirkung von Licht und Schatten, geschnitztes Ornament und geschnitzte Figuren statt der gemalten Bilder. Das alles geschah aber immer noch, selbst mit Bewahrung der Farbe, in einer solchen Weise, daß das gotische Möbel zwischen Flächenverzierung und Relief die Mitte hielt. Die volle und reine Wirkung des letzteren blieb der Epoche der Renaissance vorbehalten.

Wie die Vertäfelung der Wand oben ein, im Verhältnis gegen die frühere Zeit reiches Gesims erhielt, wie sie in umrahmte Felder geteilt wurde, deren jedes die Breite eines Brettes nicht überstieg, so geschah es ähnlich bei dem Schrank.

Als Kasten, der an der Wand seinen Platz hatte, wurde er künstlerisch zu einem Teil derselben und auch wohl selbst fest in sie eingefügt, wie das Gleiche dem Bette und der Sitzbank geschehen konnte. Dann entsprachen seine Linien, sein Bau ganz denjenigen der Vertäfelung, sein Gesims setzte dasjenige der Wände fort.

Der Einfluß dieser prinzipiellen Veränderungen erstreckte sich auch auf das eiserne Beschläge. Die langen Bänder von früher hatten mit dazu dienen müssen, den aneinander gefügten Brettern Festigkeit und Zusammenhang zu geben. Die Notwendigkeit dazu fiel hinweg, da die Füllungsbretter von festen Rahmen, in die sie eingefügt waren, umspannt und so vor dem Reißen und sich Werfen oder Verbiegen nach Möglichkeit bewahrt wurden. Die verschiedene Höhe der Füllungen und der Rahmen, der Pfosten und der Felder, das geschnitzte Ornament, welches alle Teile zu überziehen begann, machten sie noch dazu unthunlich. So geschah es seltener, wo es geschehen konnte, daß die Bänder sich über die Länge der Querleisten erstreckten. In der Regel zog sich das Eisenwerk auf die notwendigen Punkte, auf die Thürangeln, auf Schloß und Handgriff zusammen, entwickelte hier aber ornamental eine umso reichere und feinere Gestaltung. Die gotischen Eisenarbeiten traten in ihre Blütezeit und fanden wie an den Haus- und Zimmerthüren, so auch an Kasten und Schränken eine höchst willkommene Stätte. Schloß und Angeln wurden bedeckt und umgeben mit dem feinen, geschmiedeten, durch Buckeln und Adern bewegten Laub. Der Handgriff, der statt der Kreisform des Ringes eine der gotischen Art mehr entsprechende künstliche, herzförmige Gestalt erhielt, ruhte auf einer zuweilen äußerst reichen und zierlichen Kreuzblume, die bei flacher Füllung den Hauptschmuck in ihrer Mitte abgab. Das Eisen blieb verzinnt wie zuvor und behielt seine farbige Unterlage.

In Bezug auf das Holzwerk gingen sowohl in der Struktur, wie auch im Ornament ganz bestimmte Veränderungen vor sich. Die Rahmen traten allerdings vor, die Füllungen zurück, aber jene erhielten noch keine reiche Gliederung, keine Profile, wie später in der Zeit der Renaissance. Dagegen ist es grade die Füllung, welche ein Reliefornament aufnimmt, das etwa vom Ende des vierzehnten Jahrhunderts an in der Tischlerei der Gotik eine äußerst häufige Verwendung findet. So auch am Schrank. Es ist dies die Nachahmung der gewundenen oder gefalteten Pergamentrolle, ein Motiv, das man unzählig variierte. Es gab der Fläche Leben durch Licht und Schatten und der schwachen Füllung mehr Stärke.

Blieben die konstruktiven Teile in der Regel im Profile flach, wenn auch, wie wir alsbald sehen werden, mit geschnitztem Ornament versehen, so wurden sie doch teils verstärkt, verbreitert oder durch reichere und selbständigere Verzierung hervorgehoben. Die quadratisch viereckigen Pfosten der Füße verwandelten sich in breite Bretterstützen, die in durchbrochener oder flacher Art mit dem Fenstermaßwerk verziert wurden — allerdings eine sehr unangemessene Art der Verwendung dieses architektonischen Zierrates. Am reichsten gestaltete sich der obere Abschluß, der ein Satteldach bilden konnte, aber häufiger naturgemäß in grader Linie endigte. Alsdann aber pflegte er bei allen bedeutungsvolleren Gegenständen einen reichen Schmuck zu erhalten, einen Fries von Zinnen mit durchbrochenem Maßwerk und zierlichen Rosetten, abgeteilt durch die hervortretenden Pfosten, die mit Kreuzblumen endigen, Bänder und Stäbe mit geschnitztem Laub, trockenes Geäste, oder was nur sonst die wuchernde Ornamentik des gotischen Stils in dieser ihrer blühenden Zeit zu bieten vermochte. Die Ecken des Gerätes, die Stützen blieben gewöhnlich kantig, doch findet es sich auch, daß sie bei mehr

architektonischer Gestaltung des Gerätes die Form von Strebepfeilern mit Fialen erhalten. Indem nun die Füße, die Querleisten, die Krönung über die senkrechten Hauptlinien heraustreten, erhält der Schrank, wenn auch nicht ein lebendiges, doch ein bewegteres Profil, als derjenige romanischen Stils es gehabt hatte.

Als Ornament stand ihm, wie schon angedeutet, alles zur Verfügung, was der gotische Stil in Architektur und Kleinkunst verwendete, das Maßwerk nicht minder, wie das Laub, Wappen und Figuren. Namentlich von dem ersteren, dem eigentlich architektonischen, aus der Konstruktion hervorgehenden Ornament machte die Tischlerei nicht selten einen übertriebenen Gebrauch, der das Gerät nicht blos überkünstlich, sondern auch langweilig erscheinen ließ. Ebenso wurde das durchbrochene Laubwerk der Krönung oft so reich und verworren gestaltet, daß es an Schönheit litt und der Reinigung Schwierigkeiten bereitete. Diese Übelstände sind es vorzugsweise, welche leider den Charakter der modernen gotischen Möbel bestimmt haben. Sie existierten im fünfzehnten Jahrhundert, aber bescheidener, als wir es gewöhnlich annehmen. Die Mehrzahl der Geräte unserer Art hielt sich entweder frei davon, oder zeigte sie nur in geringem Grade.

Aus dieser letzten Epoche der Gotik vom Beginn des fünfzehnten Jahrhunderts bis zu ihrem Übergang in die Renaissance sind Schränke und Kasten in hinlänglicher Anzahl erhalten, um über ihre wirkliche Art und Beschaffenheit durchaus nicht im unklaren zu sein. Sie finden sich in den Museen zu Nürnberg, München, Wien und vieler Orten sonst. Vieles ist im Privatbesitz und schmückt von neuem Palast und Wohnung. Zu jener Zeit, im fünfzehnten Jahrhundert, war der Schrank entschieden das Prachtstück des ganzen Hausgerätes geworden und durfte keinem wohlhabenden, keinem

bürgerlichen Hause fehlen. Wie er in der Regel das Kostbarste in sicherer Hut zu bergen hatte, so erhielt er auch einen Platz, um beständig unter Augen zu sein, und wurde mit seiner reichen Verzierung selber ein Schmuck der Wohnung. Daher sind die Kasten auch aus diesem und den folgenden Jahrhunderten in ungleich größerer Zahl erhalten, als sie das neunzehnte Jahrhundert aus seinem Eigenen zu stellen vermöchte. Sie zeigen das verschiedenartige Ornament in Gemisch, insbesondere Maßwerk und Laub der Regel nach verbunden. Dennoch lassen sich bestimmte Klassen des gotischen Schrankes unterscheiden, die im Relief abweichen oder die eine und andere Art des Ornaments vorzugsweise und eigentümlich verwenden. Insbesondere ist in Süddeutschland, das will sagen im südlichen Bayern, Salzburg und Ober-Österreich, eine Art des Schrankes zu Hause, deren Ornamentation man als eine Art champ-levé, d. i. herausgehobenes Feld bezeichnen könnte. Diese Kasten sind fast ganz flach, aber mit Laubgewinde überdeckt, das nur durch Zeichnung und Herausstechen des Grundes entstanden ist. Zum Schmuck und zur Verdeutlichung ist der Grund mit Farbe ausgefüllt, gewöhnlich rot oder blau, oder beides zusammen im Wechsel. Eine zweite Art würde diejenige sein, welche die Fläche vorzugsweise mit Maßwerk, nicht in der flachen Weise der ersteren Art, sondern tiefer und kräftiger ausgearbeitet hat, wie es in der Architektur mit dem Steine der Fall ist. Als Heimat dieser Schreinerei dürfte vorzugsweise Franken zu betrachten sein.

Die vollendetste Art ist die dritte. Auch sie ist verhältnismäßig flach im Profil des ganzen Gerätes, aber sie schmückt sich mit frei bewegten Reliefs, sowohl mit Laub wie Figuren, die oft humoristischer Art sind. Das Relief hat wirklich plastisches Leben, hält sich nicht an die glatte Fläche des

Brettes wie die erste Art, sondern steigt nach der Natur seines Gegenstandes frei und lebendig auf und ab. Farbe ist hier schon seltener hinzugefügt, auch durch die vollendetere Ausführung überflüssig gemacht. Scharfkantig geschmiedetes und durchbrochenes Eisenwerk auf roter Unterlage pflegt hinzugefügt zu werden. Auch ist die Komposition meistens reicher als bei den anderen Arten. Diese Art Möbel sind insbesondere am Niederrhein zu Hause.

Liegt in dem freieren Relief der geschilderten dritten Art des gothischen Schreinwerks ein Übergang zur Renaissance, so ist derselbe gleichzeitig in Italien dadurch ausgesprochen, daß hier Renaissance-Ornamente in sehr flachem Relief den bescheiden profilierten Kasten überziehen. Auch in Italien war bis dahin der gemalte Schmuck, und zwar häufig mit reicher figürlicher Scenerie, durchaus bevorzugt gewesen. Als nun an seine Stelle das Relief trat, blieb auch während der Renaissance von der malerischen Verzierung eine vielfache Anwendung der Vergoldung übrig, insbesondere des Grundes, aus dessen lichtem Schein sich das dunkle Holz heraushob. Durch die Schönheit und Liebenswürdigkeit des Ornaments der Früh-Renaissance, durch die zarte, in der Bescheidenheit vollendete Ausführung ist dieses italienische Gerät von großem Reiz und hoher Schönheit, aber leider sind die modernen Nachahmungen und Fälschungen zahlreicher als die erhaltenen Originale. Die italienischen Tischler und Holzschnitzer hatten in der zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts die höchste Stufe erreicht und waren in Komposition und Ausführung wahre Künstler geworden; ihre Holzintarsien wie ihre geschnitzten Reliefs sind unübertreffliche Muster, aber grade in ihrer Anwendung auf das Hausgerät sind dieselben selten, wenigstens in dem, was uns überliefert worden. Aber sie gingen mit voller Leistungsfähigkeit in die Zeit der Renaissance hinüber.

Der Unterschied des Hausrates und des Schrankes, zumal in der Epoche des gotischen Stils und in derjenigen der Renaissance, besteht nicht sowohl in der veränderten Zeichnung des Ornaments, das notwendig den Wandel des Geschmacks mitmacht. Der Unterschied ist durchgreifender und ist prinzipiell. Wir haben gesehen, wie der Schrank in der romanischen Kunstperiode mit vollkommen flacher Bildung und farbiger Bildverzierung begann. Allmählich überdeckte sich die Fläche mit leichtem Relief, ohne dabei der Farbe zu entsagen. Diese Verbindung der farbigen Fläche mit einem meist nur scheinbaren, aus dem Brette ausgestochenen champlevé-artigen Relief bildet den Hauptcharakterzug des gotischen Schrankes und des gotischen Gerätes überhaupt. Erst die Renaissance entsagt der Fläche und der Farbe und nimmt das Relief, also die Wirkung von Licht und Schatten, zu ihrem Prinzip an.

Dieses neue Prinzip, zu dem man durch die Gotik übergangsweise hingelangt war, schuf dennoch in der künstlerischen Erscheinung unser Gerät völlig um. Wir sprechen dabei nicht sowohl von der Komposition, von der inneren und der im Äußeren sich erkennbar machenden Einteilung, obwohl auch diese nicht unberührt blieb. Die wesentliche Beschränkung der Wirkung auf Licht und Schatten mußte notwendig alle Profile verstärken, alle Stützen, Pfosten, Gesimse, kurz alle struktiven Teile weit vortreten, die Füllungen aber ebenso zurückweichen lassen. Das ergab wieder die Notwendigkeit, das Profil dieser Glieder statt der früheren einfachen Abkantung und Abschrägung reicher und bewegter zu bilden. Eine weitere unmittelbare Folge war das Verschwinden des reichen Eisenbeschlages, das sich wohl auf der Fläche ausbreiten, aber nun den wechselnden Höhen und Tiefen nicht mehr folgen konnte. Es wurde nicht sofort verworfen, erhielt

aber bald mitsamt dem Schloß seinen Platz auf der inneren Seite der Thür, wo es nur gelegentlich sichtbar wurde. Anfangs suchte man es noch einigermaßen mit Gravierung, Ätzung und Damascierung zu schmücken. Aber da der Schmuck im Inneren ziemlich bedeutungslos war, so hörte er selbstverständlich nach und nach auf. Oft blieb nichts sichtbar als das Schlüsselloch von der alten schmiedeeisernen Herrlichkeit, die den Glanz der Schlosserei gebildet hatte.

II.

Schon durch diese Veränderungen wurde der Anblick des Gerätes ein ganz anderer. Die starken Sockel, an welche alsbald abgeplattete Kugeln statt der Füße traten, das weitvorspringende Hauptgesimse, das die durchbrochene Krönung der gotischen Zeit fallen ließ, das kräftige Zwischengesims, welches die obere und untere Hälfte trennte, die reichen Profile der Umrahmungen, die verkleinerten tiefliegenden Füllungen der Thüren machten die Erscheinung viel lebendiger, als sie in gotischer Epoche hatte sein können, selbst ohne das Hinzutreten von Säulen, Halbsäulen und Pilastern und ohne die Hilfe des Reliefs.

Das Relief trat nun aber ebenfalls, wie das schon angedeutet worden, weit bedeutsamer auf, sowohl im Ornament wie in Figuren. Es sagte sich völlig los von der gebundenen Weise am gotischen Kasten und vollendete die Art, welche die niederrheinische Schreinerei am Schlusse des Mittelalters angenommen hatte. Die reichere Entwicklung des Laubwerks, die zierliche Art, welche in Marmor und Edelmetall ausgebildet war, kam auch dem Holzgerät zu statten und bedeckte Rahmen, Pfosten, Gesimse und Füllungen. Figürliche Scenen hielten sich zuweilen ganz bescheiden in zierlicher Ausführung inmitten

der Thürfüllungen, dehnten sich aber auch anderseits so aus, daß sie, mit ihrem Arrangement an die Gliederung sich anschließend, das ganze Gerät überdeckten. Die Gegenstände wurden, wie es damals Sitte war, der Allegorie und Mythologie, der Geschichte, der Bibel und dem Leben der Heiligen entnommen. Sie bestanden in figurenreichen Scenen oder in Einzelfiguren, die auf Konsolen vor die Pfosten traten, in Nischen gestellt wurden, oder den Dienst von Karyatiden zu leisten hatten. In der Ausführung waren sie durchschnittlich von mäßiger, zum Teil selbst unvollkommener und unfertiger Arbeit. Das lag aber in der Natur der Sache. Da diese Kasten und Schränke jedes Bürgerhaus, ja in manchen Gegenden jedes wohlhabende Bauernhaus schmückten, so durfte einerseits der Preis kein zu hoher sein, anderseits fanden sich auch nicht aller Orten die Hände, um vollkommen kunstgerechte Leistungen auszuführen. Für die Art, wie sie unser Antiquariat heute hundertfach den alten Wohnungen entnommen hat, reichten die Kräfte besser aus, als es die heutigen thun würden. Aber die Höhe ihrer Leistung war auch vollkommen dem Zwecke genügend. Es handelte sich nicht um ein Kunstwerk, sondern um ein brauchbares Möbel, das dekorativ an seiner Stelle seinen Dienst erfüllte. Hierzu genügte ein Möbel, das mit seinem reichen und kräftigen Schmuck, mit seiner gesunden Komposition den richtigen Effekt machte. Die vollendet feine Ausführung des Details war gleichgültig. Noch heute machen diese alten Geräte, die nicht selten bäuerischer Herkunft sind, in unseren vornehmen künstlerisch eingerichteten Wohnungen bessere Wirkung als die überzart gehaltenen Arbeiten der Franzosen mit ihren ciselierten und abgeraspelten Reliefs.

Aber es war keineswegs immer der Fall, daß die geschnitzte Arbeit den derben Charakter hatte. Wie in früheren Zeiten

in Italien Künstler von hervorragendem Namen Kasten und Truhen mit ihren Malereien geschmückt hatten, so fanden sich auch in der Epoche des Reliefs Bildschnitzer und Bildhauer, mit ihrer Kunst das Gleiche zu thun und in dem Hausgerät zugleich ein Kunstwerk zu schaffen, bei dem Komposition und Ausführung keinen Wunsch übrig lassen. Insbesondere waren es die in Italien mehr als in Deutschland gebräuchlichen Truhen, welche kunstvollen, oft ganz vortrefflichen Reliefschmuck erhielten. Zugleich zum Sitzen und als Kasten zur Aufbewahrung von Schmuck und Kleidern dienend, waren sie oben mit Kissen belegt und boten daher gewöhnlich nur die Seiten der Verzierung dar. Die Schmalseiten enthielten nicht selten das Wappen, an dem Schmuck der Langseite versuchte sich aber bisweilen eine höchst ausgezeichnete Kunst. Aber keineswegs war es Italien allein, welches der vornehmen und reichen Wohnung so vollendete Beispiele bot. Privatsammlungen und Museen geben den Beweis, daß auch Deutschland, insbesondere der Niederrhein, die Niederlande, sowie Frankreich ähnliche Arbeiten lieferten.

Allmählich im Laufe der Entwicklung der Renaissance veränderte das Relief seine Art, insbesondere seine Höhenverhältnisse. Wie die Architektur ihre Glieder verstärkte und ihren plastischen Schmuck kräftigte, so geschah es auch in der Schreinerei. Begonnen hatte sie in dieser Epoche mit dem Mezzorelief, in der italienischen Früh-Renaissance selbst mit dem flachen Relief, aber einmal in diesem Zuge der Entwicklung befindlich, trachtete sie Schatten und Licht zu verstärken, unterschnitt sie Ornament und Figuren, übertrieb auch die Bewegung der letzteren und die Stärke ihrer Glieder, während sie im Ornament teilweise zu einem überaus kräftigen Naturalismus, besonders in Venedig, einer Hauptstätte der Möbelschreinerei, gelangte. So kam sie in barocker Zeit zu

einem schweren Hochrelief, zu einer Überladung und Massenhaftigkeit, die dem Schmuck eines Möbels nicht mehr völlig angemessen war. Es war das entgegengesetzte Ende jenes Weges, welcher mit der flachen, gemalten Verzierung der romanischen Zeit begonnen hatte.

Eine ganz ähnliche Entwicklung, wie in seinem plastischen Schmuck, hatte der Schrank in seiner Konstruktion, in seiner Architektur durchzumachen. Ursprünglich ein flachseitiger, viereckiger Kasten, hatte er durch die Veränderungen der gotischen Zeit nur wenig Profil oder Gliederung erhalten. Einzelne Zuthaten hatten ihn zuweilen in einem oder dem anderen Teil hausähnlich gemacht, aber im allgemeinen hatte sich sein Bau, seine äußere Einteilung stets an die innere, sowie an die technische Zusammenfügung der Bretter gehalten. Dieser Charakter ging auch in die Renaissance hinüber, nur daß die Höhenverhältnisse von Pfosten und Gesimse, Rahmen und Füllungen zu einander sofort sich änderten.

So hat der Schrank der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts in der Regel zwei Etagen, jede mit zwei Thüren, die, anfangs Doppelthüren, später in der Regel durch einen Pfosten getrennt werden. Dieser Anordnung entsprechen zwei oder vier innere Fächer. Die Verbreiterung des Sockels und insbesondere des Zwischengesimses führt einen neuen Bestandteil ein, schmale Schiebladen nämlich, die auch an der Gestaltung des Äußeren zum Ausdruck kommen. Der Anfang dazu war schon in gotischer Zeit gemacht worden. Zu dieser Gliederung, die ganz aus der Art und Anordnung des Möbels hervorgeht und ihre Struktur für sich hat, tritt nun ein fremdes Element hinzu, die Architektur. Anfangs geschieht das nur in dekorativer Hinzufügung einiger architektonischer Teile, alsbald aber in voller Nachahmung der Palastfaçade.

Das erste, was in dieser Art hinzugefügt wird, sind Halb-

säulen, die an die stützenden Teile treten und scheinbar das Gesims zu tragen haben, das ebenfalls mit seiner Bildung dieser neuen Richtung folgt. Dann kommen die Thüren an die Reihe, welche jene reiche und mannigfache Umrahmung erhielten, wie sie die Renaissance liebte und übte. Die Eigenschaft des Holzes gestattete hier noch weiter zu gehen, als es in der Architektur mit dem Steine möglich war. Den Fenstern folgten Nischen mit Vasen und Statuetten; aus den Säulen und Pfeilern wurden Karyatiden, die einfache Säule wurde zur Doppelsäule, dorische und jonische Ordnung traten über einander; kurz, was nur alles die wirkliche Architektur dieses schon in das Barocke übergehenden Stils an effektvollern Palastfaçaden zu schaffen vermochte, das stellte sich auch am Schranke dar.

Damit war nun offenbar des Guten zu viel geschehen. Es ist nicht zu leugnen, daß mancher dieser Schränke einen kräftigen und lebendigen Eindruck gewährt und sein Vorbild in höchst geschickter Weise wiedergiebt, aber es stellten sich doch manche Unzukömmlichkeiten heraus, die das Genre ziemlich widersinnig erscheinen lassen. In den meisten Fällen ist das Gerät zu schwer und massiv; es ist fester Bau statt des transportablen Möbels. Säulen, die als Stützen dienen, treten auf Konsolen vor; andere sind so mit den Thüren verbunden, daß sie, wenn diese sich öffnen, die Bewegung mitmachen und ihre Basen und ihr Kapitäl im Stiche lassen. Später werden sie gar gewunden und gedreht, was dem Gerät wohl ein lebendigeres Aussehen giebt, aber ihrer Bestimmung widerspricht. Überhaupt machen sie in dieser Weise den ganzen Gang der barocken Architektur mit durch.

Von dieser Art Schreinerei ist uns sehr vieles erhalten, vorzugsweise aus Süddeutschland; jedoch wurde sie auch in Holland geübt, wo Vredeman Vriese in seinen Zeichnungen

eine Reihe übertrieben architektonischer Muster aufstellte. Keineswegs aber war sie zu ihrer Zeit die einzige oder nur die herrschende Art. Diejenige, welche sich mit ihrem Bau strenger an die innere Einteilung und die alte Anordnung hielt, bestand in gleicher Weise daneben und hatte in manchen Gegenden, zumal im Norden, in Holstein, Schleswig (einer bekannten Fundstätte des Antiquariats), auf den dänischen Inseln und in Skandinavien entschieden die Vorhand.

Überhaupt zeigen sich verschiedentlich lokale Unterschiede. In Spanien z. B. ging eine eigentümliche Art von Dekoration mit verhältnismäßig flacher, zum Teil ornamentaler, zum Teil architektonischer Verzierung auf den ungebrochenen Flächen des Gerätes bis in das siebzehnte Jahrhundert hinüber; es war eine Reminiscenz altmaurischer Kunstweise. Im Norden gingen zwei oder drei Arten neben einander: die eine nur im Wechsel von Höhen und Flächen, in geometrischen Linien und regelmäßiger Anordnung bestehend, allenfalls mit höchst einfachen Einlagen aus schwarzem Holze sich schmückend; die andere, alle Füllstücke mit figürlichen Reliefs überdeckend. Jene war mehr in Skandinavien zu Hause, diese in Dänemark und den benachbarten deutschen Provinzen. Die dritte Art, der sog. Kerbschnitt, gehört ebenfalls dem Norden an, eine Verzierung mit geometrischen, besonders Kreisornamenten, welche schräg in die Fläche eingeschnitten sind.

Es zeigt sich aber auch die Neigung, die alte Grundform des Gerätes gänzlich zu verändern und sie mannigfacher zu machen. Man trifft hohe Kasten und Schränke, oft von sehr architektonischer Außenseite, nur mit einer Thür oder zwei großen Thüren, so daß die äußere Etagen-Einteilung hinwegfällt. Man benützt die Motive des Buffets oder der Kredenz, indem man den Schrank zugleich zur Aufstellung

von Gerät verwendbar macht. Dies geschieht dadurch, daß man entweder den unteren oder den oberen Teil offen läßt und Kasten oder Gesims durch freistehende Säulen, Pfeiler oder Karyatiden stützt.

Während aller dieser Veränderungen hatte sich aber auch in der Schreinerei und insbesondere bei dem Schrank eine Dekorationsart eingeführt, welche für die Folge von großer und entscheidender Bedeutung werden sollte. Es ist die Marqueterie, die Holzintarsia. Wir haben schon Gelegenheit gehabt, zu erwähnen, in wie reizvoller Art sie in Italien schon im fünfzehnten Jahrhundert geübt worden war. Die darauf folgende Ausbildung des plastischen Elementes und seine vorwiegende Bedeutung in der Dekoration drängte sie eine Weile zurück und beschränkte sie mehr auf kleineres Luxusgerät. Gegen den Ausgang des sechzehnten Jahrhunderts bricht sie aber in der Kunst der Schreinerei wieder höchst bedeutsam hervor, und zwar im Gegensatz gegen früher mehr im Norden als im Süden. Daß sie auch im Süden unter italienischem Einfluß noch in großem Maßstabe geübt wurde, zeigen unter anderem die herrlichen Vertäfelungen im Schloß Völthurns in Tirol, die den achtziger Jahren des sechzehnten Jahrhunderts angehören. In Italien selbst trat sie aber zurück gegen die kleinlichere und zierlichere Marqueterie in Ebenholz und Elfenbein, welche damals Mode zu werden begann. Auch sie griff auf den Schrank hinüber und diente insbesondere zur Ausbildung des sogenannten „Kabinets“, das wir aber als reines Luxusgerät aus unserer Besprechung hinweglassen.

Für die eigentliche Holz-Marqueterie wurde die neue Heimat Holland und der Niederrhein; von da ging sie aufwärts nach Nürnberg und Augsburg. Der Schrank war es, an dem sie ihre vorzüglichste Anwendung fand. Ihre Orna-

mentationsweise bestand vorzugsweise in blumigen Ranken mit zierlichen Vögeln dazwischen, Vasen mit Blumenbouquets u. dgl. Die Farben hielten sich bescheiden auf lichtem Grunde, so daß der Effekt ein höchst angenehmer, warmer und heiterer war. Ihre früheren Beispiele fallen noch in das sechzehnte Jahrhundert, als die Blütezeit müssen aber die ersten Jahrzehnte des siebzehnten Jahrhunderts betrachtet werden.

Naturgemäß führte diese Art der Verzierung als eigentliche Flächen-Ornamentation wieder zu einem flacheren Bau des Schrankes zurück. In der That hatte der Schrank in der Barockzeit an plastischer und architektonischer Lebendigkeit das Höchste erreicht, was möglich war. Die Venetianer gingen so weit, ihm ganz freie Figuren in Hochrelief und Lebensgröße karyatidenartig vorzustellen. Als mit der ausgebildeten Barockzeit und dem werdenden Rococo die geschweiften Linien, erst symmetrisch, dann unsymmetrisch in die Architektur eintraten, machte der Schrank auch diese Bewegung im siebzehnten und im beginnenden achtzehnten Jahrhundert mit. Die Säulen drehten sich, die Giebel bäumten und schweiften sich, die Flächen selbst traten in konvexen Formen heraus. Damit, oder unmittelbar darnach, trat aber auch ein Rückschlag gegen die übertriebene Stärke aller vorspringenden Teile ein. Die Gesimse wurden abgeschwächt, es bildeten sich wieder größere ebene Flächen, eine Tendenz, die auch dadurch zum Ausdruck kam, daß, unbekümmert um die innere Anordnung, nunmehr regelmäßig zwei große Flügelthüren die ganze Vorderwand des Schrankes bildeten.

An diesen abgeflachten, aber unter den Rococoformen entstellten Schrank trat nun die Marqueterie in neuer Art als sein Hauptschmuck heran, soweit er überhaupt noch geschmückt wurde. Denn mittlerweile war eine Veränderung in der Schätzung seines Wertes vor sich gegangen, oder sie ging

wenigstens damals vor sich. Die Marqueterie in neuer Art sagen wir, denn sie erhielt nun blanke Politur, dem Geschmack der Zeit entsprechend, der statt der soliden Kunst auf den glänzenden Schein ausging. Die Umänderung war verhängnisvoll, denn sie führte überhaupt die fournierten und polierten Möbel herbei, die wir heute als Erbstück des Rococo überkommen haben. Selbstverständlich hielt sich die neue Marqueterie, die in der Tischlerei allgemein wurde, gegenständlich an die willkürliche Art des Rococo und übertrug alle Unregelmäßigkeiten und Bizarrerien, das Muschelwerk, die Allegorien, die Verbindung zierlicher Blumen mit allerlei Instrumenten, die tanzenden und spielenden Figurinen des Theaters und der Schäferwelt, und was dasselbe sonst ersann, auch auf die Flächen des Schrankes. Den Anblick bunter, glänzender zu machen, kamen dann die fremden Holzarten, insbesondere das rote Acajou oder Mahagoni und endlich Boule, Schildkrot, Elfenbein und Metall.

Diese kostbare Dekoration fand aber kaum noch bei dem eigentlichen Schrank statt, sondern vielmehr bei jenem vielartigen und oft deutungsschweren Luxusmöbel des Rococo, das sich aus dem „Kabinet" herausgebildet hatte. Der Schrank war mittlerweile, wie das eben angedeutet worden, bei dem vornehmen Publikum in Ungnade gefallen. Als die kräftige, aber immer solide Art der Barockzeit in das zierliche, oder vielmehr gezierte Gerät des Rococo überging, war die mächtige Erscheinung des Schrankes, wenn er auch noch so reich verziert war, zu drückend für den zarteren Geschmack des Salons. Er wurde aus demselben verbannt in das Schlafzimmer, in die Garderobe, in das Vorzimmer und womöglich von dem polierten Gerät ganz verdrängt. Langsamer folgte das konservativere Bürgerhaus dem beweglicheren Salon, doch auch hier war schließlich das Resultat die Ver-

weisung des Schrankes und sein teilweiser Ersatz durch die Schiebladen-Kommode. Heute ist es vorzugsweise das wohlhabende Bauernhaus oder der Dachboden alter Bürgerhäuser, aus denen wir jene, seit länger denn einem Jahrhundert veralteten und verbannten Kasten und Schränke hervorholen, um sie aufs Neue zur Zierde unserer vornehmsten Wohnungen, ja königlicher Behausungen zu machen. Auch der Schrank hat seine Geschichte.

Das Boudoir.

Das Boudoir, das Gemach, welches der Frau allein und ausschließlich angehört, ist wesentlich eine Errungenschaft der modernen Zeit, speziell des achtzehnten Jahrhunderts. Sie hat dieselbe der wachsenden Bedeutung des weiblichen Geschlechts in seiner geschichtlichen Entwicklung zu danken, ihr Gewinn bezeichnet die Höhe dieser Entwicklung im achtzehnten Jahrhundert.

Das Altertum kannte wohl eine besondere Abteilung des Hauses für die Frauen, aber sie gehörte der Familie, nicht der Frau allein. Im griechischen Hause bildete das Gynaikeion, diese weibliche Abteilung, die hintere Hälfte der Wohnung, während die vordere Hälfte dem Manne und seinem Verkehre mit der Welt und ihren Geschäften diente. Ebenso war es im römischen Hause, nur daß die Frau wie ihre Wohnung weniger von der Außenwelt abgeschlossen waren. Die gleiche Anordnung ging vom griechisch-römischen Hause auf den Orient, auf die Bekenner des Islam über und gestaltete sich

hier bei der vollständigen Absperrung der Frau zum Harem. Der Harem, aus einem oder mehreren Gemächern bestehend, rückwärts oder auch in einem oberen Stocke gelegen, war freilich allen Männern unzugänglich, außer dem Gatten, aber dieser war auch der Herr, welcher in ihm herrschte. Nichts, was dem Boudoir ähnlich war, existierte in der Wohnung des klassischen Altertums, noch in der des Orients.

Die Frau mußte sich erst eine dem Manne im Leben gleichberechtigte, ja in der Gesellschaft bevorzugte Stellung errungen haben, um im Hause ein so intimes Gemach, das völlig ihr eigen, erhalten zu können. Dazu brauchte sie das ganze Mittelalter und selbst die ersten Jahrhunderte der neuen Zeit.

Nach dem Untergange der klassisch-antiken Kultur begann das Wohnhaus nordwärts der Alpen in Frankreich, Deutschland, England und Skandinavien in höchst einfacher Gestalt; ein einziges Gemach, der ganze Raum des Hauses, diente zunächst allem und jedem. In fürstlicher Hofhaltung, wie z. B. bei den kleinen angelsächsischen Königen von England, und so auch auf den Pfalzen der fränkischen Könige bildete sich allerdings eine Trennung der Gemächer heraus, aber so, daß jede besondere Bestimmung auch ein gesondertes Haus hervorrief, eines für den Fürsten und sein Gefolge, für ihre Versammlungen und Gelage, ein anderes für die Familie, das der Frau, dem Manne und den Kindern als Wohn- und Schlafgemach diente, ein drittes als Küche und Vorratsraum u. s. w., der ganze Komplex von Hof und Zaun umschlossen. Ein gesondertes, der Frau allein gehörendes Gemach gab es in dieser Anlage noch nicht.

Die weitere Entwicklung geht nun so vor sich, daß die getrennten Gebäude aneinander rücken. Indem das Familienhaus an das Haus der Männer, d. i. die Halle, heranrückt

und unter ein und dasselbe Dach kommt, tritt die Frau in die Gesellschaft der Männer ein. Es macht dabei keinen Unterschied, ob das Familiengemach — wir sagen nicht Frauengemach — zur ebenen Erde der Halle zur Seite liegt oder als „Söller" über derselben. Beides kommt vor. Mit dieser Veränderung steigt die Frau in gesellschaftlicher Bedeutung und bildet sich zur Dame aus, welche nicht blos in allen häuslichen Dingen gebietet, sondern auch die Männer zur Gesittung, zur Galanterie hinführt. Durch diesen Wandel erst konnte sie zu jener Stellung gelangen, welche sie in der höfischen Epoche des Rittertums bekanntermeise einnahm.

Diese Stellung aber brachte es mit sich, daß sie „empfing", wie wir heute sagen, daß sie den Besuch der Herren annehmen mußte, den Besuch von Gästen wie intimerer Freunde des Hauses. Für diesen Zweck gestaltete sich das gemeinsame Wohn- und Schlafzimmer, aus dem die Kinder und die weiblichen Arbeiter entfernt wurden, zum Frauengemach aus, zum „ladies bower", das aber ihr und des Mannes Schlafgemach blieb, somit ihr nicht allein und eigentümlich war. Hier stand am Fußende des gemeinsamen Bettes eine Bank mit Lehne und Fußschemel, der Vorgänger unseres Sophas, und hierher lud sie den Gast, den sie ehren wollte, zum Sitzen neben sich ein. Hier war es aber auch, wo der Herr des Hauses Bittsteller oder andere Personen empfing. Die Bittschriften wurden auf das Bett gelegt. So war es noch am burgundischen Hofe. Die Dame, selbst die Fürstin, hatte also kein Gemach, welches ihr im Sinne eines Boudoirs zu eigen war.

Im Laufe des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts wurden die Gemächer in den Schlössern und Palästen nach dem Bedarfe eines reicheren gesellschaftlichen Lebens vielfach vermehrt. Es gab ganze Reihen von Gemächern, welche als

Schlafzimmer für Gäste bestimmt waren; es gab auch ein größeres Gemach, wo die Dienerinnen mit der Frau und den Töchtern für den Bedarf des Hauses und insbesondere für die Kleidung männlicher- und weiblicherseits arbeiteten. Unter all diesen Zimmern wird keines im Sinne eines Boudoirs genannt. Wohl wird im sechzehnten Jahrhundert neben den von der Fürstin und ihren Damen bewohnten Gemächern auch ein „Kabinet" genannt, das aber mehr dem Gebete, der stillen religiösen Andacht, als der Liebe und der Freundschaft diente. Ein solches Kabinet hatte in Frankreich die Königin Katharina von Medicis, ein solches Louise von Vaudemont. Ausgestattet war dieses Kabinet nicht mit kostbaren Prachtstoffen und reichlich bequemem Mobiliar, sondern mit einem Gebetpulte, mit einem Hausaltar und religiösen Bildern, auch wohl mit Familienporträts. In dem Kabinet der Louise von Vaudemont waren die Wände mit schwarzem Sammt beschlagen. Das Kabinet glich also mehr einer Kapelle, fast einer Totenkapelle, und war dem heiligsten Ernste gewidmet. Dennoch mag man in diesem eigentümlichen kleinen Gemache wenigstens den Ursprung des Boudoirs erkennen, wenn auch die Bestimmung sich in eine ganz entgegengesetzte verwandelte. Es ist zum ersten Male, daß in demselben ein Gemach erscheint, welches der Frau eigen und eigentümlich ist, ohne daß es zugleich Schlafgemach wäre. Die Umwandlung der Bestimmung geschah im achtzehnten Jahrhundert infolge der geänderten gesellschaftlichen Verhältnisse, infolge der Bedeutung, welche die Frau damals in ihrer Stellung erhielt, infolge auch der veränderten sozialen Moral.

Im siebzehnten Jahrhundert ist der Ausdruck Kabinet für besondere Gemächer keine Seltenheit, es giebt Kabinette für Bücher, Kabinette für Münzen und Medaillen, für Kunstsachen, überhaupt für spezielle Sammlungen, kein Kabinet der

Frau. Im achtzehnten Jahrhundert dagegen, in seiner ersten Hälfte, taucht das Boudoir, Name wie Sache, plötzlich auf. Was der Name sagen will, woher er abzuleiten, ist schwerer zu erklären als das Wesen und das Aussehen dieses neuen Gemaches.

Man streitet sich oder man ist wenigstens zweifelhaft über die Ableitung und Bedeutung dieses Wortes. Man kann schließlich doch nichts anderes finden als die Entstehung aus dem Worte bouder, schmollen, so daß Boudoir als Gemach nichts anderes sagen will, als wir im Deutschen mit dem Ausdrucke „Schmollwinkel" bezeichnen. Das Wort würde also demnach ein Gemach bezeichnen, wohin sich die Dame zurückzieht, sich in der Einsamkeit ihren Gedanken, traurigen oder ernsten, zu überlassen. Das Wort boudoir mag dabei zufällig entstanden sein und ist dann zu einer Bedeutung gelangt, welche der Ableitung fern liegt. Es blieb dem Zimmer, als dieses zu anderer Bestimmung kam. Es ist nicht viel anders mit den Wörtern Rococo und Barock, über deren Herkunft wir auch noch im unklaren sind. Wie viele Wörter sind im Laufe der Zeiten zu anderer, ihrer Ableitung gänzlich fremden Bedeutung gelangt! In jedem Falle bedeutet Boudoir auch nach dieser Ableitung ein Gemach, welches der Frau allein gehört, über das sie allein verfügt, ein Gemach, das nicht ihr Schlafzimmer ist.

Um das Wesen des Boudoirs im achtzehnten Jahrhundert zu erschöpfen, die eigentliche Ursache seiner Entstehung zu erklären, müssen wir uns in die gesellschaftlichen Zustände jener Epoche hineinversetzen und vor allem Stellung und Bedeutung der Frau bedenken, ihren Geschmack und ihre Moral. Dem alternden, frömmelnden Ludwig XIV. war die ausgelassene, wilde Epoche des Regenten Philipp von Orleans gefolgt. Statt der Etiquette und der Scheinheiligkeit, welche, vom Hofe ausgehend, die französische Gesellschaft in den Schranken

der Sitte gehalten hatte, waren die Orgien gekommen, die Auflösung der Zucht und der Moral. Unter Ludwig XV. war die äußere Sitte wohl wiedergekehrt, ja mehr noch, Geist und Feinheit waren an die Stelle von Roheit und Verwilderung getreten, aber mit der Moral war es nicht besser geworden. Die Herrschaft der schönen Frau, wenn sie auch einen anderen, einen milderen und geistvolleren Charakter angenommen hatte, war geblieben und gebot über die Gesellschaft bis gegen das Ende des 18. Jahrhunderts. Überall gab die Frau den Ton an, im Salon, in der Gesellschaft, in der Litteratur, in der Kunst, im Geschmacke, in der Politik. Um sich versammelte sie die vornehmen und geistreichen Männer, die Künstler, die Gelehrten, die Philosophen und Dichter. Neben dem Geist spielte aber die Liebe die erste Rolle in diesem geselligen Verkehr, und beides, Geist und Liebe, sind es, welche diese eigentümliche Stätte, das Boudoir, erschufen.

Neben dem allgemeinen, der größeren Gesellschaft gewidmeten Salon, neben den Empfangszimmern, stellte sich für die Frau alsbald das Bedürfnis eines kleineren und intimeren Gemaches heraus, in welchem sie allein mit ihren nächsten und engsten Freunden, das will in den meisten Fällen sagen, mit ihren Geliebten, ungestört verkehren konnte. Und so wurde aus dem Kabinet, aus dem ernsten Gemach der Zurückgezogenheit, das Gemach für Geist und Liebe, das Gemach, in dem es nur ein tête-à-tête gab, ein Leben und Genießen zu zweien. Das Kabinet hatte sich also gerade in sein Gegenteil verkehrt. Natürlich hatte es auch dabei seinen äußeren Charakter, seine Kunst, seine Ausstattung geändert.

In diesem Sinne, als intime Stätte nicht bloß der Zurückgezogenheit und des Alleinseins, sondern vor allem als Stätte der Liebe und der Freundschaft, wo die weibliche Tugend schwankt, kämpft und erliegt, wo die Decenz des Salons ab-

gelegt wird, in diesem Sinne wird das Boudoir vielfach von den Dichtern gefeiert. Beaumarchais z. B. spricht es in folgenden Versen aus:

Les femmes sur leur contenance
Ont le plus absolu pouvoir,
Portant au cercle une décence,
Qu'elles quittent dans leur boudoir.

In einer Beschreibung von Paris heißt es also:

Ce temple fastueux, que l'on nomme un boudoir,
Au dedans on respire une molle richesse,
Glaces, tableaux, sofas, tout parle de tendresse,
Tout peint la volupté, tout invite au plaisir.

In gleichem Sinne sprechen vom Boudoir die Novellisten dieser Zeit, die Marmontel und Crebillon, für deren Erzählungen eben das Boudoir die geweihte Stätte ist. Es gab selbst eine Schrift mit dem Titel: „Manuel des boudoirs ou Essais érotiques sur les demoiselles d'Athènes.“*)

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts war das Boudoir ganz allgemein; es war ein notwendiger Bestandteil des vornehmen Hauses und vor allem in der Wohnung jener gefeierten Damen, welche als Göttinnen und Nymphen der Bühne der Öffentlichkeit angehörten. Diese gingen selbst, wie es heißt, in üppiger Ausstattung voran. Selbst Herren hatten wohl ihr Boudoir, wenn auch wohl in etwas anderem Sinne, indem Bacchus zum Amor nicht fehlen durfte. So beschreibt der Dichter Maréchal eine solche reizende Stätte der Zurückgezogenheit im Hause eines liebenswürdigen Philosophen:

Au dessous du boudoir, ménage
Un petit caveau pour mes vins,
Il faut pour faire bon ménage
Qu'Amour et Bacchus soient voisins.

*) S. Havard: Dictionnaire s. v. boudoir.

Entsprechend solcher Bestimmung sollte das Boudoir klein und behaglich sein, zart, weich, üppig, kokett, vornehm und reich in seiner Ausstattung. Als Stätte des Vergnügens sollte es auch von der Kunst geschmückt sein. Wenn eine berühmte Schauspielerin, das Fräulein d'Hervieux, sich ein Boudoir eingerichtet hatte, das rings mit Spiegeln bekleidet war, selbst auf Plafond und Fußboden, auf welchem freilich schwellende Polster lagen, um sich stets in allen Attituden zu sehen, so ist das jedenfalls eine ausnahmsweise Besonderheit, wenn auch solche Spiegelkabinette in den Schlössern und Palästen des achtzehnten Jahrhunderts nicht selten waren. So z. B. giebt es noch eines im Schönbornschen Schlosse in Pommersfelden, ein anderes im Palast Borghese in Rom, in beiden geschmückt mit reicher Vergoldung und gemalten Ornamenten, welche sich über das Glas hinüberziehen. In seltenen Fällen aber dienten sie sicherlich als Boudoir; Spiegelkabinette gehörten eben auch zur Mode des achtzehnten Jahrhunderts.

Spiegel aber gehörten allerdings zur notwendigen Ausstattung des Boudoirs, dazu vor allem weiche, schwellende Sitzmöbel mit kostbaren Stoffen, Stickereien und mit Spitzen garniert. Von Spiegeln, Malereien, Sofas redet die oben angeführte Stelle aus dem „Tableau de Paris". Es geschah eben in vollem Zusammenhange mit dieser Ausbildung des Salons und der Frau, daß das Sitzmöbel des achtzehnten Jahrhunderts die auf äußerste Bequemlichkeit und Behaglichkeit, auf völliges Wohlbefinden abzielenden gerundeten Formen annahm, ohne welche Salon wie Boudoir nicht mehr denkbar sind. Das Boudoir der Schauspielerin Guimard hatte die Wände mit Atlas bespannt und war mit zwei Kanapés, zwei Bergèren, d. i. schwellenden, mit gepolsterten Lehnen versehenen Armsesseln, so wie mit zwei gestickten Sesseln (en tapisserie au petit point) ausgestattet. Das

Boudoir der Prinzessin Lamballe hatte Möbel mit Gros de Tours und die Wand mit gleichem Stoffe bespannt, dazu ein Kanapé, sechs Fauteuils und eine Bergère. Auch Marie Antoinette hatte im Jahre 1786 sich ein Boudoir in Fontainebleau einrichten lassen, so mysteriös, daß sie den Schlüssel bei sich trug, um niemand gegen ihren Willen hineinzulassen. Madame de Pompadour hatte ihr Boudoir meublé en perse brodé d'or. Dazu hatte Boucher in seiner eleganten Manier über der Thür zwei chinesische Ansichten gemalt, wie sie damals in jener kapriciösen Zeit neben persischen Ornamentmotiven in Mode standen.

Somit scheint das Boudoir der Pompadour noch sehr decent gewesen zu sein. Mit solchen Malereien begnügten sich aber andere Damen nicht. Dieser gemalte Schmuck des Boudoirs, zu welchem die ersten Künstler der Zeit herbeigezogen wurden, ging weiter in der Koketterie und Lascivität der Gegenstände. Neben Guirlanden von Rosen und Vergißmeinnicht und bunten, flatternden Vögeln fehlten nicht Venus mit den begleitenden Amoretten und Liebesscenen aller Art; selbst die Liebe Ludwigs XV. und der Madame de Pompadour war satirisch unter dem Bilde von Affen dargestellt. Im Schlosse Bagatelle hatte das Boudoir alle Arten lüsterner Malereien zu zeigen, Gemälde der berühmten Meister Greuze, Lagrenée, Fragonard u. a. Madame de Menau schrieb selbst an Natoire, daß ihr Boudoir, das klein und warm sei, nur mit Nuditäten ausgemalt sein solle.

Was die Dichter nur im allgemeinen beschreiben, wird uns ergänzt durch zahlreiche Abbildungen, welche einen Blick in diese geheimnisvollen, vor den Uneingeweihten gehüteten Räume gestatten. Es sind die farbigen Kupferstiche dieser Zeit, die feinsten Arbeiten in Tuschmanier, welche Scenen des intimsten Lebens aus dem Boudoir in die Öffentlichkeit

bringen, frei in der Moral, anzüglich im Gegenstande, aber fein, zart, mit all der Grazie, wie sie den Franzosen und Französinnen des achtzehnten Jahrhunderts eigentümlich war. Es sind kleine Meisterwerke, in denen sich die Herren und Damen von damals in allen ihren Reizen wiederspiegeln, in denen auch die der Welt verschlossene Stätte der Liebe und der Freundschaft vor unseren Blicken sich öffnet. Wir sehen in ein kleines, elegantes Gemach, so zart und duftig in der Farbe gehalten, wie es in Wirklichkeit war, kein grelles Licht, keine tiefen Schatten, keine starken Farben, alles abgetönt und doch alles deutlich. Alle Farben in sanften, milden Tönen, abgeblaßt und doch so viel von der Farbe übrig gelassen, um eine reizvolle Harmonie zu geben. Die Wände mit Seide bespannt, mit zierlichen Ornamenten umgeben, Malereien in den Panneaux, zärtliche Gegenstände auf den Sopraporten, die Vorhänge ebenfalls licht, leicht, duftig, doch den Tagesschein dämpfend, fast bis zur Dämmerung, der Plafond mit rosigem Gewölk und flatternden Amoretten oder bunten Vögeln, die Sitzmöbel weich, rund, schwellend, mit zart gefärbten, blumigen Stoffen überzogen, mit Spitzen garniert. Es sind stimmungsvolle Bilder, in voller Harmonie der Weiblichkeit, die Stätte der Zärtlichkeit und der eleganten feinen Damen mit ihrer Dekollettierung, ihrem zarten Teint, ihren rosig geschminkten Wangen und ihrer duftigen Kleidung in leichten Stoffen von sanfter Färbung und zierlich buntem Blumenschmucke.

Dieses Boudoir dauerte so lange, wie diese Gesellschaft, die es sich geschaffen hatte, wie diese Frauen am Hofe Ludwigs XV. und Ludwigs XVI. Die Schrecken der Revolution machten dem Boudoir wie den Bewohnern ein Ende. Es hatte die Sorglosigkeit, die Unbefangenheit, das Vergnügen, der Genuß des Tages dazu gehört. Das alles ging ver-

loren, selbst der Kunststil, der diese verborgenen Räume so zierlich und anmutig geschmückt hatte, wurde ein anderer. Die Strenge und Härte des Empire-Stils konnte wohl einen Salon verzieren, nicht ein Boudoir; auf den steifen Möbeln des Kaiserreiches, steif und hart zugleich, ruhte es sich schlecht und unbehaglich. So wie die Gesellschaft des achtzehnten Jahrhunderts in der Flucht vor der Guillotine sich in alle Winde zerstreute, so verödete das Boudoir. In der Gesellschaft des Kaiserreichs kam es aus der Mode, oder was an seine Stelle trat, war nicht mehr das alte, das eigentliche Boudoir. Selbst der Name verschwand oder verlor seine Bedeutung. Was einst das Boudoir war, ist heute in Paris der petit salon, aber der „kleine Salon" hat nicht die Ausschließlichkeit, nicht die besondere Bestimmung wie das Boudoir im achtzehnten Jahrhundert.

Die Kunst auf Straßen und Plätzen.

I.

Zu einer Zeit, da im römischen Kaiserreiche die Kunst noch in Ehren stand, geschah es einmal in einer italienischen Provinzstadt, in Brixia, daß dem Bürgermeister sein junger, kaum sechsjähriger Sohn unerwartet starb. Der Vater war untröstlich; den Gemeinderat aber rührte der Schmerz seines Oberhauptes dermaßen, daß er zum Troste und zur Freude des Vaters dem Sohne eine Reiterstatue widmete. Ein andermal — es war ebenfalls in einer römischen Provinzstadt — gelang einem Schüler ein Gedicht, das ihm als Schulaufgabe gestellt worden, in besonders glücklicher Weise. Ihm wurde dafür die Ehre einer Statue zu teil. Ein gewisser Regulus, der in der Zeit des Trajan lebte, sorgte selber für das Andenken seines im Knabenalter verstorbenen Sohnes, indem er ihm eine ganze Anzahl von Statuen setzen ließ und ihn sonst in zahlreichen Bildern und Bildwerken verherrlichte. Er hatte aber auch an die bleibende Erinnerung seiner eigenen werten Persönlichkeit gedacht und, um nicht

vergessen und verkannt zu werden, in seinem Garten an der Tiber lange Kolonnaden errichtet und diese in der ganzen Länge mit seinen eigenen Porträtstatuen besetzt und gefüllt.

Diese kleinen Ereignisse aus dem Kunstleben des römischen Kaiserreiches kommen uns wohl einigermaßen seltsam vor. Gewiß würde ein moderner Gemeinderat in ähnlichem Falle nicht wie jener von Brixia gehandelt haben; auch läßt es sich mit Grund bezweifeln, ob je ein Schüler unserer Gymnasien, auch ein Vorzugsschüler erster Klasse, für ein noch so gutes Gedicht eine Statue erhalten hätte oder erhalten würde. Ebenso ist es nicht Sitte im modernen Leben, daß ein Mann von Verdienst oder auch ohne Verdienst sich zu Lebzeiten selber das Monument bestellt, am wenigsten aber wohl in einer ganzen Anzahl von Porträtstatuen oder Reiterfiguren.

Im römischen Kaiserreiche dachte man anders sowohl von den Verdiensten wie von der Bedeutung und Schätzung der monumentalen Kunst. Es war wie eine Leidenschaft, und sie ging durch alle Provinzen des weiten Reiches und grassierte wie eine Epidemie, wenn man von einem so noblen Eifer diesen Vergleich machen darf, durch alle Städte groß und klein. Und es geschah eben so wohl aus Kunstliebe wie aus dem Bestreben, die Vaterstadt in der Öffentlichkeit zu schmücken, wie in der Absicht, Persönlichkeiten zu ehren, ihr Andenken festzuhalten für die Nachwelt, auch wohl, wie das Beispiel des Regulus lehrt, seine eigene Persönlichkeit, sein eigenes Andenken. An Bildhauern, den Anforderungen und Aufträgen zu genügen, fehlte es, wie es scheint, nirgends, weder in Spanien, noch im fernen Kleinasien, weder in Afrika, noch in Syrmien und Gallien. Die öffentlichen Plätze, die offenen Hallen der Fora, die Straßen, die Kolonnaden, von den Tempeln nicht zu reden, die Landstraßen, die Haine, an den Quellen und im Schatten schöner Bäume, alles füllte sich mit

Monumenten, mit Statuen, mit Büsten oder erhielt, wenn der Raum es erlaubte, den Schmuck von Vier- und Zweigespannen oder vergoldeten Reiterfiguren.

In erster Linie stand noch die Verehrung der Gottheiten. Doch hatten ihnen vielleicht, was die Anzahl der Statuen betrifft, die Kaiser den Rang abgelaufen. So wie ein neuer Imperator den Thron bestieg oder von den Prätorianern oder seinen Soldaten zum Kaiser ausgerufen wurde, war fast die erste und schnellste Sorge, sein Bildnis durch die Länder zu schicken. Aller Orten, in großen wie kleinen Städten, in den Lagern der Legionen wurden seine Statuen errichtet, und nicht in der Einzahl, sondern die größeren Städte beeilten sich, um seine Gunst zu gewinnen, ihrer mehrere und viele zu errichten. Und das setzte sich fort im Laufe seiner Regierung. Schon Augustus hatte noch in seiner Regierungszeit, außer ungezählten Monumenten in Erz und Marmor, allein in Rom achtzig Statuen in Silber; er aber ließ sie einschmelzen und für das Geld den Göttern goldene Weihgeschenke machen. Von allen Kaisern wurden wohl die meisten Statuen dem vergötterten Hadrian zu teil. Manche Kaiser, wie sie rasch erhoben und rasch gestürzt waren, hatten auch schon Thron und Leben wieder verloren, bevor alle die Bildsäulen errichtet waren, welche ihnen der Senat, die Gemeinden, die Legionen, auch wohl Freunde und Private bestimmt hatten. Es kam auch wohl vor, daß, wenn ein verhaßter Tyrann wie Domitian endete, der erste Ausbruch des Hasses alle seine Statuen umstürzen ließ. Das war aber der seltenere Fall, vielmehr wurden die Statuen der Kaiser konsekriert und waren durch göttliche Verehrung geschützt. *)

*) Weiteres über diese Dinge siehe in Friedländers ausgezeichneter Sittengeschichte Roms.

Den Kaisern zunächst kamen die Mitglieder der kaiserlichen Familie, die designierten Thronfolger, dann die Günstlinge der Kaiser, wie Sejan, dessen Statuen neben denen seines kaiserlichen Gönners aufgestellt waren — und zwar im ganzen Reiche — bis seine Ungnade ihn und seine Statuen zugleich stürzen ließ. Ein neuer Kaiser ehrte auch selber seine Verwandten, selbst seine Vorfahren, durch Errichtung von Bildsäulen. Ganz vor allen aber wurde den Statthaltern und sonstigen Befehlshabern von Seite der Provinzen und Gemeinden diese Ehre zu teil; sie waren ja die nächsten, welche helfen und fördern oder ihre Gunst verweigern konnten. Schrecken, Furcht und Wohlwollen hatten die gleiche Folge. So war schon in Ciceros Zeit die ganze Insel Sicilien von den Monumenten des räuberischen Statthalters Verres und seines Sohnes angefüllt, und selbst in Rom hatten ihm die sicilischen Kaufleute und Kornproduzenten vergoldete Reiterstatuen errichten müssen. Wer Gunst zu verteilen hatte, hoch oder niedrig, dem konnten die Bildsäulen bald nicht fehlen, hatte doch der Amtsdiener eines römischen Statthalters in der spanischen Stadt Tarraco allein ihrer dreizehn oder noch mehr erhalten. Es genügte für einen vornehmen Römer, nur längere Zeit in einer Provinzstadt zu verweilen, um in gleicher Weise geehrt zu werden. Wie heute die Stadtgemeinden das Bürgerrecht oder Ehrenbürgerrecht erteilen, so belohnten oder ehrten sie damals durch die Errichtung von Porträtstatuen, und wenn es von Seite des Kaisers für verdiente oder befreundete Männer geschah, so war das wie heute die Verleihung eines Ordens.

Wie wir schon gesehen haben, die Sitte ging tief hinunter, und die wirklichen oder scheinbaren Verdienste brauchten nur wenig Bedeutung zu haben. Dichter, die ihre Werke irgendwo vorgelesen hatten, erhielten Statuen; Rhetoren, welche

öffentliche Vorträge hielten, desgleichen Philosophen, welche Schule hielten und mit ihrer Weisheit von Ort zu Ort zogen, nicht minder. Wer sich im Zirkus als Wettkämpfer auszeichnete, wer im Zitherspiel den Sieg davontrug, wurde mit der Errichtung seiner Statue belohnt; berühmte Schauspieler, Mimen aller Art, Sänger, Ärzte, Advokaten, Schullehrer, kurz, wer in der Öffentlichkeit die Augen auf sich zog, erhielt eine Statue, wenn nicht ihrer mehrere oder viele, von Marmor, von Erz und vergoldet. Insbesondere aber wurde diese Ehre in reichem Maße denen zu teil, Beamten wie Privaten, welche dem Volke Spiele und Feste veranstalteten. Man belohnte sie mit Reiterstatuen und Quadrigen, ohne Rücksicht darauf, ob sie zu Pferde gesessen oder einen Wagen gelenkt. So wäre gewiß die Erfinderin der Wiener Musik- und Theater-Ausstellung im alten Rom mit einer Reiterstatue oder Quadriga geehrt worden.

Und wer waren diejenigen, welche solche Monumente errichteten und auch bezahlten? Es waren vor allem die Herrscher selbst, der römische Senat, die Stadtgemeinden im ganzen Reiche. Die Bürger errichteten sie ihren Vorstehern, Soldaten ihren Feldherrn, Klienten ihren Patronen, Patienten ihren Ärzten, Schüler ihren Lehrern, Verehrer und Verehrerinnen den gefeierten Personen der Bühne und der Arena, Beschenkte und Beförderte ihren Wohlthätern und Helfern, Freunde ihren Freunden, und wer reich genug war, auch sich selber und seinen Angehörigen. Oftmals geschah es auch, daß jemand von der Behörde eine Statue dekretiert wurde, und er bezahlte sie selbst.

So kam es denn, daß die Städte des römischen Kaiserreiches alsbald mit einer solchen Fülle von Monumenten und Statuen angefüllt waren, wovon wir uns gar keine Vorstellung machen können. Öfter war es in Rom vorgekommen,

daß die Monumente hatten versetzt werden müssen, weil sie allzu dicht sich gehäuft hatten. Noch im vierten Jahrhundert nach so vielen Bränden und Zerstörungen zählte man dort allein von Bronze und in der Öffentlichkeit, die von Marmor oder in Tempeln und anderen Gebäuden nicht mitgerechnet, 3785 Statuen von Kaisern und Feldherren. Zwei Jahrhunderte später nach neuen Verwüstungen sagt noch Cassiodor: in Rom scheine ein zweites Volk von Statuen zu wohnen.

Verglichen mit diesen Zuständen, wie arm sind wir Modernen, die wir uns doch unserer hohen Kultur und aller stolzen und genialen Entdeckungen und Erfindungen rühmen, wie arm sind wir doch an monumentaler Kunst! Wie geizen wir mit solchen Ehren! Welche Bedenken, welche Mühen haben wir, bis ein Ehrendenkmal, nur eine Statue oder Büste zu stande kommt! Welche Überlegung brauchen wir, bis wir zum Entschlusse kommen! Wie werden die Verdienste des Mannes abgewogen, den wir ehren wollen, nicht des lebenden, sondern des toten; der Parteien Hader könnte ja den heute Verehrten morgen zum Gehaßten machen. Wir fragen und überlegen, wie groß oder wie gering denn die Verdienste sind, ob unser Erwählter ein ganzes kompliciertes Monument verdiene oder eine Reiterstatue, wenn anders er auch wirklich seinen Ruhm zu Pferde sich erworben, ob er einer ganzen Statue oder nur einer Büste, vielleicht einer Kolossalbüste würdig, ob er stehend oder sitzend darzustellen sei. Dann, wenn man mit dieser Tugendprüfung im reinen ist, übernimmt gewiß wie im Altertum die Gemeinde, deren Stadt ja den monumentalen Schmuck erhält, die Kosten — o doch nicht! Das Geld muß vom Enthusiasmus, von der Kunstliebe herbeigeschafft werden. Man geht sammeln, giebt Konzerte und Feste, legt das Gesammelte auf Zinsen, bis es hinläng-

lich angewachsen und so die nötige Summe sich zusammengefunden hat.

Nun wird die Arbeit einem bewährten Bildhauer übertragen — doch nein! Erst muß ein Comité gebildet werden, damit auch die Stimme derjenigen gehört werde, welche von künstlerischen Dingen nichts verstehen. Das Comité verfaßt ein Programm, in welchem dem Künstler volle Freiheit zugesagt, sein Entwurf aber an verschiedene Bedingungen gebunden wird; es schreibt eine Konkurrenz aus, sei es für alle, sei es für wenige Künstler. Von dieser Konkurrenz pflegen sich die besten Namen fernzuhalten, wie sollten sie auch ihren wohlerworbenen Ruhm dem Zufalle oder gar dem Unverstande preisgeben! Nun kommt die Reihe an die Jury, eine Jury von Künstlern und Kunstverständigen, über deren Urteil wieder das Laien-Comité entscheidet. Da stehen nun die Entwürfe ihrer dreißig bis vierzig, von denen kein einziger Auge und Herz ergreift. Gewählt muß aber werden, und wie es gewöhnlich zu gehen pflegt, wo verschiedene Meinungen sich vereinigen müssen, geschieht, was man eigentlich nicht will; es wird ein Entwurf gewählt, der niemand recht ist, der auch nicht einmal ausgeführt werden kann, weil er dem gewünschten Platze nicht entspricht. So beginnt der ganze Vorgang von neuem, bis endlich, was gleich hätte geschehen können, einem bewährten Künstler der bestimmte Auftrag erteilt wird. So haben wir es erlebt.

Damit sind die Schwierigkeiten nicht zu Ende. Wohin nun mit dem Monument? Die Platzfrage, die zuerst hätte entschieden werden sollen, kommt zuletzt. Den einen Platz will man nicht, den andern kann man nicht haben, ein anderer wieder, so meint man, hat schon sein Monument, als ob er nicht mehrere haben könnte, ein vierter ist zu groß; an den schönsten Gärten und Plätzen, die nach Monumenten verlangen,

geht man vorüber, weil sie etwa der Idee nicht entsprechen. So kommt man dahin, einen Helden der Schlachten auf den Gemüsemarkt zwischen die Kräutlerinnen zu stellen, einen Heroen der Musik, dem man vor allem einen stillen lauschigen Platz gönnen möchte, auf einen lärmenden, vom Verkehre der Weltstadt bedrängten und durchrauschten Platz, als ob er auf diese Musik horchen solle. Endlich, das Monument steht da, blank und glänzend, bekränzt, von der Menge umjubelt. Das Kunstwerk ist vollendet, alle Mühe und Sorge zu Ende.

Aber siehe da, nach wenigen Monaten schon verfärbt sich das Metall; es wird dunkler und dunkler, der Glanz trübt sich und verschwindet, die goldige Oberfläche verwandelt sich in eine düstere Schmutzfarbe, und kaum zwei Jahre vergehen, so steht das Monument da, schwarz und häßlich wie ein gußeiserner Ofen. Für dieses Leiden, scheint es, giebt es kein Heilmittel.

Wenn bei den klassischen Völkern der antiken Welt die Errichtung von Statuen oder Monumenten so viel Umstände erfordert hätte, so hätten sich freilich die Straßen und Plätze der Griechen und Römer nicht so mit unzähligen Werken der Bildhauerkunst anfüllen können, daß man, wie in Rom, von einer doppelten Bevölkerung reden konnte, einer lebendigen von Fleisch und Bein und einer toten von Stein und Erz. Kein Mummius würde heute der modernen Stadt eine Flotte voll Statuen entführen können, kein Konstantin wäre im stande, wenn er ein neues Konstantinopel, eine neue Welt- und Kaiserstadt gründete, sie mit einem Male zu einer Stadt der Kunstschätze zu machen, sie mit einer Welt von Statuen zu bevölkern. Unerschöpflich schien der Vorrat, den die Städte des sinkenden Griechenlands den neu erblühenden Weltreichen abtreten mußten, erst an Rom, dann an Byzanz, endlich selbst an den großen Karl, den Herrscher des Franken-Reiches, der

noch Werke der klassischen Skulptur in Italien vorfand, sie nach Aachen zu versetzen. Die kleinen Geschichten, welche ich anfangs erzählt habe, zeigen wenigstens, wie rasch man sich im klassischen Altertum für ein Denkmal entschloß, wie man nicht nach Motivierung, nicht nach Personen der Verehrung suchte, vielmehr die Gelegenheit, auch wohl eine scheinbar unpassende, benützte, wenn sie sich eben darbot, wie es keine Mühe kostete, den Künstler zu finden, den Entwurf und vor allem die Mittel zu schaffen. Galt es ja doch, nicht bloß den Mann oder den Gott zu ehren, sondern auch die Vaterstadt zu schmücken. Nur so konnte es kommen, daß die Statuen in Rom an allen öffentlichen Plätzen, an Straßen und Promenaden in Reihen standen und nach vielen Tausenden zählten. Und wie in Rom, so früher schon in Athen und nach Verhältnis in vielen anderen Städten Griechenlands, Italiens, ja überall im römischen Reiche, so weit die klassische Kultur und mit ihr die klassische Kunst verbreitet waren.

Und nicht bloß innerhalb der Städte, auf ihren Straßen und Plätzen. Der Geist der antiken Religionen belebte die Natur und füllte sie mit Gottheiten; der Garten, die Landstraße, der Wald, die Quelle, die Saaten tragende Flur, sie alle hatten ihre Gottheiten, die dort wohnten und auch wohl, wie man glaubte, gelegentlich sich den Menschen zeigten und mit ihnen verkehrten. Und wie sie alle menschlich gedacht waren, trotz der bockfüßigen Satyrn und der geschwänzten Faunen, so wurden sie auch alle von der Kunst menschlich dargestellt. An der Quelle wohnte nicht blos heimlich und ungesehen die Nymphe, im Walde die Dryade, die Gottheit des schönen Baumes, die Kunst setzte ihnen auch das Bild von Marmor, und so wurde die Waldeinsamkeit, die Felsengrotte, aus welcher der Quell hervorbrach, zur kunstgeschmückten Stätte. Im Garten standen Vertumnus und Pomona, an

den Landstraßen Hermen, Symbole des Gottes, welcher die Reisen und den Handel schützte; Pan, der die Herden beschirmte, und sein mutwilliges Gelichter am Rande der Fluren, Bacchus in den Weinbergen, sie alle hatten ihre Bilder in Stein und schmückten die Öffentlichkeit.

Und das alles, was die klassische Kunst im Laufe vieler Jahrhunderte geschaffen hatte, mußte zu Grunde gehen, als eine neue Zeit und eine neue Kultur hereinbrach. Nicht alles haben die Barbaren des Nordens zerbrochen und zertrümmert, als sie Woge auf Woge das Römer-Reich überschwemmten. Gleichzeitig mit den Einfällen der germanischen Völkerschaften hatte sich ein anderer Geist erhoben, welcher, wenn nicht grade der antiken Kunst, doch dem, was von ihr dargestellt war, sich abhold, sich feindselig zeigte. Der christliche Geist sah in all diesen Figuren von Marmor und Erz nur die Bilder heidnischer Gottheiten und zertrümmerte sie, da er siegreich und herrschend geworden, um den Anhängern des alten Glaubens, des Heidentums, nicht Gegenstände der Verehrung übrig zu lassen. Das Christentum stand der Natur nicht freundlich gegenüber wie der Grieche und der Römer; der Christ sah in ihr nicht freundliche und wohlthätige, sondern nur feindliche Mächte. Der Germane fühlte wohl den heiligen Schauer des Waldes, die Frische und Kühle der Quelle, die Romantik der Einsamkeit, aber er personifizierte sie nicht, belebte sie nicht mit Gestalten; das Christentum hätte nur Teufelswerk darin gesehen.

Das Christentum hätte freilich an die Stelle all der antiken Gottheiten seine Heiligen setzen können, und es geschah auch wohl, aber viel später erst. Mit dem Römer-Reiche, mit der antiken Kultur war auch die antike Kunst zu Grunde gegangen, die Kunst und die Geschicklichkeit des Bildhauers vor allem, gab es doch eine christliche Partei, welche grade

dieser Kunst feindselig war, weil sie nicht Bilder göttlicher oder heiliger Personen im Runden, wie in voller Lebenswahrheit dargestellt haben wollte; nur gemalte Bilder duldete sie. So ging die ganze antike, in Stein und Erz geschaffene Welt zu Grunde, zertrümmert zugleich von Barbarenhänden und vom blinden Eifer einer feindlichen Religion, und keinen Ersatz gab es. Viele Jahrhunderte lang waren die Hände christlicher Künstler nicht im stande, auch nur Ähnliches zu schaffen. Die Plätze und Straßen verödeten von der Kunst, Land und Flur und Wald nicht minder. Was in Fragmenten übrig blieb, das nahm der bergende Schoß der Erde auf, um es späteren Geschlechtern als Zeugnis der feinsten Hochkultur, als Quelle des Studiums und erneuter Kunstbegeisterung zu erhalten und zu überliefern.

II.

Das Bild, das die öffentliche Kunst im Mittelalter bot, mußte ein ganz anderes sein. Es schuf nicht bloß ein anderer Geist, derjenige, welcher aus der gegenseitigen Durchdringung des Christentums und des Germanentums hervorgegangen war, es mußte auch die Kunst selber wieder werden und wachsen und sich erst fähig machen, Figuren in Lebenswahrheit in Stein oder Erz herzustellen. Und dazu brauchte sie fast ein Jahrtausend. Und auch dann noch, als dies einigermaßen geschehen war, da war es die Kirche, welche die Kunst der Skulptur fast einzig für sich in Anspruch nahm und nur ein Weniges der Weltlichkeit übrig ließ. Es mußte erst wiederum ein neuer, ein halb heidnischer Geist kommen, welcher die Gedanken auf die Wege des Altertums leitete, um das Recht der Öffentlichkeit auf monumentalen Schmuck der Welt wieder zum Bewußtsein zu bringen.

Die Kunst in den Straßen und auf den Plätzen der mittelalterlichen Städte muß man aus einem anderen Gesichtspunkte betrachten. Es gehen hier eine bewußte und eine unbewußte Kunst neben einander. Die letztere beruht auf der Unregelmäßigkeit der Anlage der Straßen wie der Plätze und ebenso auf der Unregelmäßigkeit in der Gestaltung der Häuser wie der öffentlichen Gebäude. Die Folge dieser Unregelmäßigkeit ist ein überaus großer Wechsel von Schatten und Licht, eine Mannigfaltigkeit sich durchschneidender Linien, ein Vorschieben, Zurücktreten und Unterbrechen beleuchteter wie dunkler Flächen. Die Wirkung davon ist eine malerische. Aus diesem unregelmäßigen Wechsel entsteht die Fülle jener kleinen Bilder und Ansichten, welche die im mittelalterlichen Charakter erhaltenen Städte auszeichnen. Zeit, Geschichte, Zufall, auch die Beschaffenheit des Bodens mit seiner auf- oder absteigenden Bewegung haben die krummen Linien der Straßen entstehen lassen. Der gewundenen Linie zu folgen, tritt ein Haus vor das andere vor oder stellt sich zurück und macht die graden langen Fronten unserer heutigen Städte zur Unmöglichkeit. Die Bauart des Nordens, das Bedürfnis, Schnee und Regen rasch abstürzen zu lassen, läßt die Dächer hoch und spitz aufsteigen, sei es, daß sie ihre Länge, sei es, daß sie ihre Giebelseite der Straße zu darbieten. Die Notwendigkeit, während der immer kriegerischen Zeiten die Stadt zu befestigen und dabei der leichteren Verteidigung wegen die Befestigung möglichst wenig auszudehnen, hat die Straßen eng und die Plätze klein gehalten. Sie hat bewirkt, um Raum zu gewinnen, daß die Häuser in den oberen Geschoßen Stock um Stock über die Grundfläche hinaustreten, oft so sehr, daß, während die Erdgeschosse sich noch in ziemlicher Entfernung halten, die Bewohner in den oberen sich über die Straße hinüber die Hände reichen können. Dadurch wird

den Straßen Licht und Luft genommen, ein Mangel für die Bewohner, für den sie schwerlich durch die malerischen Ansichten, durch die Blicke in das dämmerige Dunkel, welche heute das romantische Gemüt und das schwärmerische Auge entzücken, entschädigt wurden.

Diese malerischen Vor- und Überbauten waren nur da möglich, wo der Holz- und Riegelbau vorherrschte; wo die Gebäude aus Stein aufgeführt wurden, entstand eine andere Bauart, welche die gleiche unbewußt künstlerische, das ist pittoreske, Wirkung hatte. Die oberen Geschosse traten wohl in gleicher Fläche vor, aber sie ruhten auf Arkaden, mit denen zusammen das Erdgeschoß den oberen an Flächenraum entsprach. Die Arkaden waren offen und bildeten bei der Schmalheit der Straßen die Trottoirs oder Bürgersteige der Fußgänger. Hinter ihnen in den „Gewölben" lagen die Läden der Kaufleute, die ihre Waren, gegen Regen geschützt, an das Licht, das spärlich genug war, herausstellten. Solche Arkadengänge, „Lauben" genannt, haben sich noch vieler Orten im Süden erhalten, so in München, Innsbruck, Bozen, selbst in ganz kleinen Orten wie Sterzing, während z. B. Braunschweig und Hildesheim die Überbauten noch in prächtigen Beispielen zu zeigen haben.

So die unbewußte Kunst der mittelalterlichen Städte, die unbeabsichtigte malerische Wirkung ihres Innern, die nun durch die bewußte Kunst in solcher Weise erhöht wird, daß die mittelalterlichen oder im Mittelalter angelegten Städte noch heute die Freude der Künstler, die Motivenquelle ihrer Kunst und das Vergnügen aller künstlerisch fühlenden Gemüter bilden.

In der bewußten Kunst dieser Städte ist es nicht die Skulptur, welche in ihrem Schmucke vorherrscht, wie im klassischen Altertum, sondern die Architektur und neben der Architektur

die handwerkliche Kunst. Die Bildhauerkunst steht als monumentale Kunst erst in zweiter oder dritter Linie, und das auch erst in den letzten Jahrhunderten des Mittelalters. Bis dahin hatte die Kirche sie fast allein in Anspruch genommen, allerdings auch an ihrem Äußern.

Dem religiösen Sinne des Mittelalters entsprechend, bildete die Kirche den allerersten und vornehmsten Schmuck der Städte durch das ganze Mittelalter hindurch. Hoch erhob sie sich über die Gruppen der Häuser, fernhin schauend, und dichter und dichter drängten sich diese an sie heran. Sie allseitig sichtbar frei zu machen, sie als Schluß einer weiten Perspektive hinzustellen, wie es heute geschieht, lag nicht im Geiste des Mittelalters und wurde auch von der Beschränktheit des Raumes verhindert. Wie eng umschlossen war der Kölner Dom, bis ihn die Gegenwart von seiner dürftigen Umgebung befreit hat, wie wenig Raum ist ringsum dem St. Stephans-Dom in Wien vergönnt gewesen, kleinerer Kirchen nicht zu gedenken! Höchstens daß die Fassade mit dem Hauptportal freigehalten wurde.

Das hinderte aber nicht, der Kirche allen Schmuck angedeihen zu lassen, welchen die mittelalterliche Kunst gewähren konnte, architektonischen, malerischen wie plastischen Schmuck. Das Innere und fast mehr noch ihr Äußeres wurde wie ein historisches Museum, das von der Geschichte der Stadt durch Jahrhunderte zu erzählen hatte. Wie die großen Kathedralen selber meist langsam entstanden, des öfteren wieder gebaut, umgebaut oder vergrößert wurden, so tragen sie in Ornamenten die Zeugen verschiedener Zeiten, verschiedener Kunststile. Selten zwar erhielt das Äußere gemalten Bilderschmuck, obwohl auch dieser hie und da aus der Tünche wieder hervorgezogen wird, aber die Ornamentik und die Skulptur blühten an demselben reicher als irgendwo anders. Dem bunten, phantastischen

Ornament des romanischen Stils, seinem geschwungenen, aus antiken Motiven hervorgegangenen Laub- und Rankenwerk, seinen seltsamen Tier- und Menschenbildungen, Gebilden der nordischen Phantasie, folgten die strengeren Ornamente der Gotik, die scharfkantigen Zirkelschläge des Maßwerkes, das Laub des heimischen Waldes, der heimischen Fluren, alles noch verständig, regelmäßig die Flächen bedeckend. Aber diese strengen Formen genügten nicht lange. Der Zeitgeschmack wurde ausgelassener, üppiger, er verlangte freiere Form, größeren Reichtum. So wurde aus dem Maßwerk das vor den Augen flimmernde Flamboyant, die Stäbe verwandelten sich in dorniges Geäste, das stilisierte und natürliche Blumen neben einander trug, neue Motive drängten sich neben die alten, in Willkür endete die Gotik.

So das Ornament. Wie aber die Kunst des Bildhauers sich zu der Darstellung menschlicher Figuren in Stein erhob, alsdann auch wohl in Erz, war es wiederum die Kirche, welche den bevorzugten Gebrauch davon machte. Reliefs wurden rings in die Mauern eingesetzt, zunächst religiöse Gegenstände, Scenen aus dem Leben und Leiden Christi, oft großartige Darstellungen vieler Figuren in Hochrelief mit landschaftlichem Hintergrunde gleich den plastischen Darstellungen im Altar, kapellenartig zwischen den Strebepfeilern angebracht und durch ein Dach geschützt. Dann auch Gegenstände laienhafter Art, Wappen der städtischen Familien, Gedenksteine ihrer Mitglieder, auch wohl Spottbilder, selbst auf die Geistlichkeit, welche der Sinn des Mittelalters neben dem Heiligen sehr wohl vertragen konnte. Statuen von Heiligen standen in den Nischen, Statuen auf Konsolen an Wand und Pfeilern, überdacht von Baldachinen, Statuen unter Fialen auf den Spitzen der Strebepfeiler oder als Bekrönungen und Schmuck von Dach und Turm, so daß, wie am Mailänder

Dom, ein Wald von Figuren das gewaltige Heiligtum überzog. Selbst weltliche Monumente, die das Mittelalter so selten geschaffen hat, fanden wohl an der Kirche ihre Stelle wie die Reiterstatue Kaiser Konrads III. am Dom in Bamberg oder die Statue Friedrich Barbarossas an San Zeno bei Reichenhall.

Wie in den älteren Zeiten in Athen den Tempeln, so wendete auch der Geist des Mittelalters allen öffentlichen Schmuck vorwiegend der Kirche zu. Das Haus trat dagegen zurück und mußte sich lange nur mit dem Schmucke begnügen, welchen die Architektur desselben mit sich brachte, Thüreinfassungen, Lisenen, Stabwerk, Fensterumrahmungen, Arkaden an den Steinbauten, Balkenwerk, das oft künstlich gefügt war, an den Holz- und Riegelbauten. Aber der fernere Schmuck blieb nicht aus, der plastische wie der malerische. An den Riegelbauten, zumal an denen mit Überbauten, wurden Balken- und Balkenköpfe mit geschnitztem Ornamente und figürlichen Reliefs meist handwerklichen Gegenstandes verziert und die Wirkung des Reliefs durch kräftige Farben gehoben. Die Häuser, welche nicht gezählt, sondern benannt wurden, erhielten die Bilder ihrer Bezeichnungen, teils gemalt, teils in Relief, teils auch in Eisen geschmiedet. Es waren Tiere, natürliche oder der Phantasie und der Sage entnommene, welche Bild und Namen herliehen: zum Drachen, zum Greifen, zum „schmeckenden Wurm", wie ein Haus zu Wien in der Bäckerstraße sich benennt und bezeichnet, zum Löwen, zum Adler, zum Roß, zum Hund, zu den sechs Schimmeln, zum Pfauen, zum Kamel u. s. w., wobei denn die Farben Gold, Rot, Schwarz, Grün, Weiß, Blau zur näheren Bestimmung dienen mußten. Dann kommen die Heiligen alle, die blauen und goldenen Engel, Ritter und Handwerker, die Handwerks- und Gewerbezeichen, die Zeichen der Kaufläden und Wirtshäuser

und Herbergen, zum Krug, zur Kanne, zum Kranze und dergleichen mehr. Alles das ist nicht bloß angeschrieben, und das war im Mittelalter gewiß der seltenere Fall, sondern vor allen Dingen bildlich und gegenständlich an den Häusern dargestellt. An den Ecken standen in voller Figur Maria und andere Heilige; über den Portalen prangten Schilde, Wappen, Embleme; Reliefs fanden sich überall, wo es Platz gab. Und wie die Häuser, so wurden die öffentlichen Gebäude geschmückt. Ein Gebäude, wie es bei der „Waage" in Nürnberg der Fall ist, mit einem Relief über dem breiten Thore, auf welchem die Waren abgewogen werden und der Kaufmann seine Steuer entrichtet, bedurfte keiner Aufschrift, ebensowenig ein Schlachthaus mit einem lebensgroßen steinernen Ochsen davor.

Aber es war nicht allein die Stein- oder Holzskulptur, welche die Kunst der Zeit an den Häusern und öffentlichen Gebäuden sichtbar machte. Es kamen wesentlich die gewerblichen Künste hinzu, vor allem die Schmiedekunst und der Erz- und Gelbguß. Thüren und Thore wurden mit schöner und zierlicher Eisenarbeit versehen, geschmiedete Eisenstränge, Glockenzüge hingen neben den Thüren, Klopfer von Bronze und Eisen kündeten den Ankommenden im Innern des Hauses an und verlangten Öffnung. Von Wirtshäusern, Schenken, Werkstätten der Handwerker hingen Schilder, Embleme an schön geschwungenen, mit Laub und Ranken verzierten eisernen Armen weit in die Straße hinaus, von ferne her jedem Kommenden sichtbar. Später erst gegen das Ende des Mittelalters geschah es, daß auch die Malerei an der Straße eine Stätte fand, daß die Fassaden der Häuser bemalt wurden, sei es mit Scenen, welche den Betrieb des Hauses darstellten, sei es mit Bildern der heiligen Geschichte. Die Sitte, welche im frühen Mittelalter wohl einige Beispiele an Kirchen und

Kapellen aufzuweisen gehabt hatte, wurde doch erst allgemeiner, und auch das des Klimas wegen mehr im Süden Deutschlands und in Italien, als die Kunst der Malerei in ihre Blütezeit trat. Daher gehört das Beste auch erst dem Anfange des 16. Jahrhunderts an, und dieses Beste, wie die Malereien von Giorgione und Tizian am Fondaco dei Tedeschi in Venedig, ist von Zeit und Wetter fast gänzlich ausgelöscht.

So fand die Kunst des Mittelalters wohl vielfache und reiche Anwendung auf den Straßen und Plätzen der Städte, höchst selten aber nur die monumentale Kunst, wie wir sie heute verstehen oder wie sie im klassischen Altertum geübt und gepflegt wurde. Eine Leidenschaft, ja nur eine Sitte, berühmten und verdienten Personen ein Denkmal der Erinnerung zu errichten, gab es nicht. Beispiele auf öffentlichen Plätzen, wie das Denkmal Kaiser Karls IV. in Prag, sind von äußerster Seltenheit. Auch hier nahm die Kirche für sich, was in dieser Beziehung geschah, und schmückte ihr Inneres wie ihr Äußeres mit den Statuen geschichtlicher Persönlichkeiten. So stehen am Dome in Chartres die Figuren des merovingischen Königspaares Chlodwig und Chlotilde; so stehen im Dome von Naumburg die Statuen thüringischer Fürsten und Fürstinnen, so Kaiser Heinrich II. und seine Gemahlin Kunigunde im Dome zu Bamberg und Heinrich der Löwe und Gemahlin im Dome zu Braunschweig, alle noch dem früheren Mittelalter angehörend. Die ehernen Reiterstatuen der italienischen Feldherren Colleoni und Gattamelata auf den Plätzen in Venedig und Padua sind bereits Schöpfungen der Frührenaissance, hervorgerufen durch den neu erwachenden antikisierenden Geist der neuen Zeit.

Die monumentale Kunst des Mittelalters, von einzelnen Erscheinungen, wie den Roland-Statuen abgesehen, beschränkte

sich zumeist auf die öffentlichen Brunnen, deren Bau und Schmuck immerhin als monumental zu bezeichnen ist. In reichem gotischen Aufbau, gleich einem Turme in die Höhe steigend, vereinigen sie Architektur und Plastik. In ihren Nischen, unter ihren Fialen stehen zahlreiche Figuren, heilige sowohl wie historische Personen, deren Bilder freilich, von der Phantasie oder der Tradition geschaffen, auf Treue keinen Anspruch erheben. Das schönste Beispiel ist noch heute der sogenannte schöne Brunnen auf dem Marktplatze in Nürnberg, ein lehrreiches Beispiel, wie der Geist der damaligen Zeit die monumentale Kunst für die Öffentlichkeit auffaßte. Die Brunnen haben diese Art lange bewahrt, wenn auch vielfach Eisen und Erz an die Stelle des Steines trat. Wie eine Vorahnung dieses Wechsels im neuen Geiste erscheint der St. Georgs-Brunnen auf dem Hradschin in Prag, ein vortrefflicher Erzguß aus dem vierzehnten Jahrhundert.

Der Übergang, welcher in diesem Wechsel des Materials liegt, ist bereits eine Folge des Umschwunges aus dem Mittelalter in das Zeitalter der Renaissance, aus dem christlich-germanischen Geiste in den antikhumanistischen. Wie die moderne Bildung nunmehr die klassische Welt, die klassische Litteratur, die klassische Kultur in sich aufnimmt, so entsteht ein neuer Stil in der Kunst. Die monumentale Skulptur erscheint als ein neuer Zweig, welcher im Laufe der folgenden Jahrhunderte die höchste Stufe in aller modernen Kunstübung einnehmen sollte. Was das Mittelalter Ähnliches geschaffen, war, wie gesagt, überaus selten gewesen und war ganz vorzugsweise im Dienste der Kirche geschehen. Nunmehr unter klassischem, wenn man will, unter heidnischem Geiste, löst sich die monumentale Kunst, die Skulptur wie die Malerei, von der Kirche, macht sich frei und zugleich weltlich. Und wie im Altertum treten dabei zwei Momente als leitende Ursachen auf: einmal

die Ehre für die Persönlichkeit und sodann der Schmuck des Ortes. In beidem liegt, wenn auch nichts Heidnisches, doch nichts Christliches, nichts Kirchliches.

III.

Der Schmuck mit Heiligenbildern aller Art, der für weltliche wie für kirchliche Gebäude in den mittelalterlichen Städten so bezeichnend ist, für die Kirche wie für das Wohnhaus, wandert in den modernen Jahrhunderten auf das Land hinaus. Der Protestantismus will seiner Art nach überhaupt nichts davon wissen und läßt sich höchstens den gekreuzigten Christus und auch den nur im Innern der Kirche gefallen, und wenn er in den überkommenen, mit Bildern und Statuen überfüllten Kirchen diese noch duldet, wie z. B. in den Kirchen Nürnbergs, so ist das Toleranz und Ehrfurcht vor der Geschichte. Aber es kommt nichts Neues hinzu, so wenig wie sich fortan die Fassaden der Wohnhäuser mit den Statuen von Madonnen und anderen Heiligen schmücken. Aber an den Landstraßen in katholischen Gegenden, an Kreuzwegen, auf den Plätzen kleiner Ortschaften, da entstehen, zumal seit der katholischen Restauration, steinerne und hölzerne Heiligenfiguren in großer Zahl, freistehend oder in kleinen Nischen, auf oder an Denksäulen, lebensgroß gearbeitet, häufig auch bemalt. Es sind Dorf- oder Landarbeiten von sehr geringem Kunstwerte, dennoch aber den Charakter der Zeit, die manierierten und übertriebenen Bewegungen, den asketisch schwärmerischen Ausdruck deutlich an sich tragend. Sie werden nicht besser mit der Zeit, vielmehr immer schlechter, immer roher, bis auf den „blutigen Heiland", der, aus Holz geschnitzt, weiß und rot angestrichen, ein künstlerisches Schreckbild, unter seinem Schirmdache am Kreuze hängt. So noch heute.

Während so die populäre und kirchliche Kunst in der Öffentlichkeit sinkt und sinkt, steigt die heidnisch-monumentale Kunst, nicht immer zwar in der Ausübung, immer aber in Ausbreitung und Schätzung. Auch nicht gleich überall. Denn so lange in Deutschland noch die deutsche Renaissance in der Architektur herrscht, ist die Kunst mehr ornamental als monumental. Wenn Paläste und Wohnhäuser nicht mehr statuarischen kirchlichen Schmuck erhalten, so doch reiche Verzierung mit Säulen und Säulchen und allerlei plastischem Schmucke an Portalen, Fenstern, Gesimsen, Dachtürmchen, Erkern, Giebeln u. s. w. Es ist der alte schmückende Geist des Mittelalters noch nachwirkend; nur die Formen sind geändert. Ebenso sind die handwerklichen Künste noch von großer Bedeutung für den Schmuck der Öffentlichkeit. Schön geschmiedete Gitter, Thürbeschläge, Glockenstränge, Gewerbe- und Wirtshausschilder, zieren die Häuser, in Eisen geschmiedete Brunnengitter mit laubenartiger Bekrönung und blumiger Zeichnung umgeben die auslaufenden Gewässer. Genrehafte Bronzestatuetten treten hinzu, wie das „Gänsemännlein" in Nürnberg, ein Bäuerlein, das seine Gans zu Markte trägt. Aber bald danach sind es schon mythologische oder allegorische Figuren, welche die genrehaften Gegenstände ablösen, wie am Nürnberger Brunnen bei der Lorenz-Kirche die weiblichen Figuren, welche die Wasserstrahlen aus ihren Brüsten entsenden. Das klassische Heidentum hat auch hier seinen Einzug gehalten, die naive Kunst der Öffentlichkeit in die monumentale Kunst verwandelnd.

Wie die monumentale Kunst wächst und steigt, nimmt die ornamentale Kunst in der Öffentlichkeit ab. Der Barock-Stil gab den Palästen noch stark ausladende Profile in Fenstern und Gesimsen, stellte robuste Karyatiden an die Portale, verzierte sie mit Atlanten und Obelisken und Voluten; das

Rococo überklebte die Fassaden nur noch mit schwächlichem schnörkelhaften Ornament, bis auch das verschwand und die Häuser nur flache Fassaden ohne Schatten und Licht darboten. Was allenfalls übrig blieb, und auch nur noch eine kurze Zeit, waren die Arbeiten des Eisenschmiedes in Gittern und Thoren. Die Straßen wurden öde und leer von aller handwerklichen Kunst, je gerader und regelmäßiger sie angelegt wurden, je mehr die Sonne sie durchglühte oder der Wind sie durchstrich. Was sie noch von Schmuck und Kunst besaßen, waren Arbeiten aus alter Zeit.

Dagegen hob sich, wie gesagt, die freie monumentale Kunst und eroberte sich wieder Straßen und Plätze, wenn auch nicht in der Ausdehnung wie in klassischer Zeit, doch in ähnlichem Geiste. Die Frührenaissance machte den Anfang und schuf die beiden schon genannten ehernen Reiterstatuen der Feldherren Colleoni und Gattamelata, Arbeiten, die im Geiste wie als Kunstleistungen ihrer Art sich der antiken Reiterstatue des Kaisers Marcus Aurelius auf dem römischen Kapitol zur Seite stellen. Dann kam Michelangelo und stellte seinen kolossalen David auf den Platz der Signoria in Florenz. Wenn auch seine gewaltigsten Werke in Marmor, die alle bestimmt waren, Monumente zu schmücken, seine Arbeiten für das Denkmal des Papstes Julius II., sein Moses, seine Frauengestalten zum Denkmal der Mediceer, in Kirchen ihre Stätten gefunden haben, so muß er doch als der Vollender des eigentlichen modernen monumentalen Stils betrachtet werden. Die Künstler der Barock-Zeit, die ihm folgten, suchten alle der Öffentlichkeit bestimmten Figuren in überlegener Größe und Gewalt zu schaffen, verfielen dabei freilich auch zum Öfteren ins Leere. Die Monumente sollten Figur machen auf dem Platze, wo sie standen, und so genügte nicht mehr die einfache, auf ein Postament erhobene Statue oder

das Reiterstandbild allein. Schlicht und ungeschmückt stehen jene beiden Reiter der Frührenaissance; schlicht in der Kleidung, wie er sie trug, steht die Kolossalstatue des Siegers in der Seeschlacht von Lepanto, Don Juan d'Austria, auf dem kleinen, von Häusern eingefaßten Platze in Messina. Aber nun mußten Reliefs und allegorische Figuren hinzutreten, um von den Thaten oder Tugenden des Helden zu erzählen. So standen die vier Kardinaltugenden zu den Füßen des Königs Ludwig XV., der hoch über ihnen zu Pferde saß, obwohl er weder ein Held war, noch jene Tugenden besaß. Auch das Kostüm der Zeit genügte nicht mehr; das antike Kostüm nur galt als monumental, die Kriegstracht wie die Toga, ein Zeichen, wie sehr diese monumentale Richtung der Kunst sich an dem Vorbilde der Antike belebte. So trägt der große Kurfürst in Berlin römische Kriegertracht, so Kurfürst August der Starke, König von Polen, auf seinem Reiterstandbilde in Dresden, aber zu diesem antiken Kostüme wollten sie das gewaltige, stolze Gebilde ihrer Zeit, die Allongeperücke, nicht entbehren; mächtig fallen die Locken über den Brustpanzer herab. Ein weiteres Zeichen dieses antiken Geistes ist die Form der Columna rostrata, der mit Schiffsschnäbeln versehenen Siegessäule, welche zuerst wieder dem englischen Seehelden Nelson gewidmet war. Auch in Wien ist sie in unseren Tagen für den Seehelden Tegetthoff errichtet worden. Ähnlich wurde auf dem Vendôme-Platze das Standbild Napoleons auf eine gewaltig hohe Säule gestellt. Dann fiel es auch einer kühneren Künstlernatur ein, sich von diesen mehr oder weniger schablonenhaften, der Antike entlehnten Formen freizumachen. So der französische Bildhauer Falconet, der seinen Peter den Großen einen gewaltigen Felsen hinaufsprengen ließ.

Die neuere Zeit, das neunzehnte Jahrhundert, hat in keiner Weise diese Richtung der monumentalen Kunst abnehmen

sehen. Sie fand Mäcene, vor allem in König Ludwig I. von Baiern, dessen entschiedener Vorgang zur allgemeinen Ermutigung diente. Standbilder, zuerst der Herrscher, dann der Kriegshelden, erhoben sich in München und in Berlin, denen Wien gefolgt ist, alle öffentlich auf Straßen und Plätzen, auf Brücken oder in öffentlichen Gärten. Dann nach den Helden kamen die berühmten Männer der civilen Welt an die Reihe, Staatsmänner, die großen Dichter, Goethe und Schiller vereinigt wie in Weimar, Lessing in Braunschweig, die Männer der Wissenschaft, wie Kant in Königsberg, Musiker, wie Mozart und Beethoven, Männer aller Art, die sich um ihr Vaterland verdient gemacht haben. Dazu sind in neuester Zeit die großen Schlachten und ihre Sieger gekommen — kurzum, an Männern, welche zu ehren sind und durch die monumentale Kunst geehrt werden sollen, ist kein Mangel, und auch an dem Wunsche und dem guten Willen fehlt es nicht. Die monumentale Kunst der Öffentlichkeit ist erwacht und begegnet dem allgemeinen Interesse.

Freilich fehlt gar viel, um es den Alten gleichzuthun, um den Eifer zur Leidenschaft anzufachen, den einzelnen Fall zur allgemeinen Sitte zu erheben wie in Griechenland und im römischen Kaiserreiche. Heute giebt es Schwierigkeiten und Bedenken überall zu besiegen, nötige und unnötige. Die Frage um die Mittel steht fast immer in erster Linie. Aber es giebt noch andere Fragen, theoretische wie praktische, welche Bedenken erregen, obwohl man sich über ihre Lösung gewöhnlich leicht hinwegsetzt. Zum Beispiel: Wie kommt es, daß heute alle Bronzemonumente häßlich schwarz werden? Giebt es kein Mittel dagegen? Und wenn es keines giebt, sollen wir nicht lieber zum Marmor greifen, diesem edlen und schönen Material? Wir erheben weiter die Platzfrage, ob groß oder klein, Architektur- oder Gartenumgebung, ein freier

oder geschlossener Platz? Wir fragen nach dem Kostüm, da doch kein Zweifel darüber sein kann, daß die heutige männliche Kleidung der Plastik so ungünstig wie nur möglich ist. Und so giebt es noch verschiedene Fragen, von denen allen im Folgenden die Rede sein soll.

Ohne Zweifel leben wir heute wiederum in einer Zeit der monumentalen Kunst, und wenn sie auch nicht eine Ausdehnung erlangt hat wie im klassischen Altertum, so ist doch ein gewisser Eifer erwacht, persönliche Verdienste mit bleibenden Denkmälern zu ehren. Historischen Studien und Interessen ergeben, gehen wir sogar so weit, idealen Angehörigen längst vergangener Zeiten, von deren Geburt und Leben wir kaum etwas wissen, wie z. B. Walther von der Vogelweide, Monumente zu errichten. Was ist uns heute Walther? Ein Dichter, den wir wohl nennen, dessen wenige Dichtungen aber nur den Gelehrten bekannt sind — weiter nichts. Aber Bozen hat auf schönem Platze ein hübsches Kunstwerk erhalten.

Der erwachte Eifer stößt jedoch auf Schwierigkeiten, und es pflegt mit der Errichtung eines Denkmals nicht allzu leicht abzugehen. Ich will nicht wieder von der finanziellen Not und den damit verbundenen Verlegenheiten reden, aber es giebt andere Schwierigkeiten, die gelöst, Fragen, die beantwortet sein wollen.

IV.

Da drängt sich uns zunächst die Frage nach dem Kostüm auf. Es ist gewiß, daß unsere heutige Herrentracht plastisch durchaus unschön ist, und das um so mehr, je eleganter, je salonmäßiger sie ist. Frack und Gehrock mit ihren Knöpfen und gleich weiten Ärmeln, Cylinder und Pantalon, ein ganzes Röhrensystem, welch ein Modell, welch ein Vorbild für den

Bildhauer! Keine Form, kein Faltenwurf, keine Bewegung, kein Fluß der Linien! Form und Falte, die antike Kunst hatte beides glücklich vereinigt. Wir haben heute weder das eine, noch das andere. Der Bildhauer fühlte das schon im achtzehnten Jahrhundert, obwohl die damalige Tracht, weil sie die Körperformen zeigte, trotz ihrer Bizarrerie immer noch der Skulptur bessere Motive bot als die heutige. Er verschmähte daher, was Zeit und Mode ihm boten, und stellte seine Helden in antikem Kriegsgewande dar. Waren es Staatsmänner, Gelehrte, Künstler, welche den Helden des Krieges folgten, Männer des Friedens, so erhielten sie die römische Toga, wenigstens nach ihrer Art einen faltenreichen Mantel, mit dem sie gänzlich umhüllt wurden. Von jener Art sieht man in Wien den Kaiser Joseph, von dieser den Kaiser Franz. Diese antike oder antikisierende Art ging als Tradition in das neunzehnte Jahrhundert hinüber. Es war gewissermaßen ein ideales, von keiner Zeit und Mode abhängiges, ein specifisch statuarisches oder monumentales Kostüm, dessen Schönheit allein in Wurf und Fluß der Falten bestand, ein Kostüm für alle Auserwählten.

Allein man mußte sich doch sagen, unter dieser ganz allgemeinen Gewandung geht die Individualität, die Persönlichkeit, das Charakteristische der Zeit und des Lebens verloren. Man brauchte ja nur eine Idealfigur, eine stehend, eine sitzend, zu schaffen und nach Belieben den betreffenden Kopf darauf zu setzen. Eine solche Figur konnte wenig als Erinnerung, als Denkmal einer bestimmten Persönlichkeit dienen; die Zeitgenossen haben sie nie so gesehen, und den Nachkommen muß sie bei ihrer schablonenhaften Allgemeinheit gleichgültig bleiben. Es war daher ein ganz richtiges Gefühl, welches schon die älteren Bildhauer unserer Epoche, von Rauch und Rietschel angefangen, dahin leitete, die Persönlichkeit so

darzustellen, wie sie gelebt, so wie sie sich gekleidet hatte, im Gewande ihrer Zeit. Die Aufgabe für den Bildhauer wurde dadurch unendlich schwieriger. Die Aufgabe besteht darin, die formelle Unschönheit der Gestalt, des Kostüms durch den Ausdruck geistiger Hoheit und Überlegenheit zu überwinden. In diesem Sinne entstanden, um einige ältere Monumente zu nennen, das Denkmal Kants von Rauch, das Denkmal Lessings und das vereinigte von Goethe und Schiller, beide von Rietschel. Bei diesen ist die Aufgabe bestmöglichst gelungen, was man von manchen neueren Statuen nicht sagen kann, schwerlich auch von der Statue Schillers in Wien. Obwohl ein Werk eines so bedeutenden Meisters wie Johannes Schilling, kommt sie doch einem eisernen Ofen allzu nahe.

Diesen kaum zu umgehenden Übelstand bei der stehenden Statue zu vermeiden, ziehen denn auch andere Künstler die sitzende Figur vor, so Kundmann bei seinem Schubert, Zumbusch bei seinem Beethoven. Aber auch hier machen die Beine, ob gekreuzt oder gerade ausgestreckt, Schwierigkeit, und der Künstler ist glücklich, wenn er sie mit den Falten eines Mantels zudecken kann. Dabei müssen wir freilich übersehen, daß ein entblößter Kopf und ein weiter winterlicher Mantel im Leben nicht zusammengehören.

Aber trotz dieser Schwierigkeiten und unlösbaren Widersprüche zwischen dem Leben und den plastischen Schönheitsprinzipien ist der Realismus in der monumentalen Darstellung der menschlichen Figur nur fortgeschritten und hat sich bis zum Naturalismus gesteigert. Auf diesem Wege sah man in Wien bei der Konkurrenz für das Mozart-Denkmal eine Reihe von Entwürfen, auf welchen ein Klavier neben dem sitzenden, spielenden, komponierenden Künstler steht. Man kann sich wohl kaum etwas plastisch Unkünstlerisches denken als dieses plumpe Instrument mit dem schweren Kasten und den dünnen Beinen!

Ist es schon im Zimmer ein Hindernis für ein künstlerisches oder nur gemütliches Arrangement, um wie viel mehr erscheint es ungeeignet oben auf einem Postament, gleichsam mit monumentaler Bedeutung!

Noch viel weiter aber gehen die Italiener von heute, zumal auf ihren Friedhöfen, die sie ja in außerordentlicher Weise mit Marmorwerken ausstatten. Man muß ihnen zugestehen, daß sie dieses edle Kunstmaterial mit einer Geschicklichkeit und Delikatesse ohnegleichen zu behandeln wissen; die Nachahmung des Stofflichen, z. B. der Wolle, der Seide, der Spitzen, des feinen oder groben Gewebes, kann nicht weiter getrieben werden. Der Naturalismus steht an seiner Grenze. Aber sie üben den gleichen Naturalismus auch in der Art und der Auffassung der Gegenstände. Unserer Auffassung entspricht auf den Gräbern und ihren Denkmalen der Genius, die Allegorie, Figuren oder Scenen von Heiligen und Engeln, allenfalls das Porträt des Verstorbenen in einem Reliefmedaillon oder die Büste desselben; der Italiener stellt den Mann dar, wie er leibte und lebte, in Salonkleidung, in seiner Tagestracht, und nicht bloß das, sondern in Scenen des alltäglichen Lebens und seines Berufes oder inmitten seiner ganzen Familie, von welcher er Abschied nimmt. Auf dem Camposanto in Genua ist z. B. eine wohlthätige Dame in ihrer vollen modernen Tracht dargestellt, wie sie einem Bettler ein Brot darreicht, nicht in einem Relief, wie es erträglich wäre, sondern in vollen, runden, lebensgroßen Figuren aus edelstem Marmor. Auf einem Denkmale desselben Friedhofes steht ein Herr, gleichfalls in moderner Tracht, mit staubigen Stiefeln, wie von der Reise gekommen, mit dem Plaid über dem Arm und mit dem Cylinder in der linken Hand und klopft mit der Rechten an die Pforte des Grabes, höflichst Einlaß begehrend.

Wir lächeln über diese Darstellungen, die uns als das Gegenbild aller monumentalen Kunst erscheinen. Sie sind es auch. Aber sie sind das andere Extrem, die Konsequenz des Weges vom antiken Idealismus zum Realismus und Naturalismus. Um unserer Zeit gerecht zu werden, sind wir mit einer gewissen Notwendigkeit dahin gekommen, und bei jedem Denkmal, welches einer modernen Persönlichkeit gilt, tritt die Schwierigkeit, der Widerspruch an den Künstler heran. Wie soll er die Anforderungen der Plastik mit den Anforderungen des Lebens, wie soll er Schönheit mit Unschönheit vereinen? Wie die Denkmäler an der Gräberstraße bei Athen lehren, ging der griechische Künstler ähnlicher realistischer Darstellung nicht aus dem Wege; er stellte den siegreichen Krieger im Reiterbilde dar, er ließ die sterbende Tochter von der Mutter Abschied nehmen, aber er hatte nicht mit der Unschönheit seines Kostüms zu kämpfen; vielmehr war es grade die Gewandung, welche ihm zu Hilfe kam, und so konnten eben jene realen und doch für Auge und Herz so idealen Grabdenkmäler entstehen. Unser Bildhauer wird immer mit dem unversöhnlichen Widerspruche zu kämpfen haben, wenn wir nicht zur Allegorie zurückkehren oder die Mode uns einmal eine mehr plastische Kleidung schaffen sollte.

Unsere monumentale Bildhauerkunst steht aber noch einer anderen Schwierigkeit gegenüber, sobald ihre Aufgabe für die Öffentlichkeit bestimmt ist: sie hat auch mit dem Klima zu kämpfen, wenigstens nordwärts der Alpen. Der Italiener hat es besser; der Marmor verträgt sein Klima; wie z. B. die ganzen Reihen jener marmornen Büsten berühmter Männer Italiens zeigen, welche alle Wege auf dem Monte Pincio in Rom begleiten, eine herrliche Stätte der Erinnerung und der Dankbarkeit der Nation. Wir stehen in dem Glauben, daß

der Marmor unseren nordischen oder nordalpinischen Winter nicht verträgt, und wenn wir uns doch für den Marmor bei einem öffentlichen Denkmale entscheiden, so verstecken wir dasselbe für den Winter unter einem hölzernen Häuschen. Wir haben somit eigentlich nur marmorne Sommer-Monumente. Die Frage ist allerdings noch nicht entschieden, ob in der That die hölzerne Behausung den erwünschten Schutz bietet und ob nicht der Marmor besser in freier Luft überwintert trotz Regen und Schnee; vor der Kälte sichert ja ohnehin die Behausung nicht. Wenigstens giebt es Chemiker, wie ein vor einigen Jahren in München geführter, in Zeitungen ausgefochtener Streit lehrte, welche dieser Ansicht sind. Es giebt ja auch härteren Marmor als den von Carrara, wie z. B. der Tiroler Marmor von Laas für wetterbeständig gilt; auf wie lange, ist freilich noch nicht entschieden.

Die Ansicht aber von der Schwäche des Marmors gegenüber dem Wetter besteht einmal und ist in vielen Fällen die Veranlassung gewesen, daß man auf das höchst reizvolle Kunstmaterial des weißen Marmors Verzicht geleistet hat. Man hat alsdann, selbstverständlich, zur Bronze seine Zuflucht nehmen müssen, ist damit aber einem anderen Ungemach ausgesetzt. Das Erz ist allerdings insofern wetterbeständig, als seine Masse von Regen, Schnee, Kälte nicht angegriffen wird und, wie die erhaltenen Beispiele lehren, viele Jahrhunderte, ja Jahrtausende überdauert. Die Oberfläche des Marmors, der häufig schon bei der Bearbeitung Adern zeigt, bekommt an schwächeren Stellen leicht Risse, in welche das Wasser eindringt und bei winterlicher Kälte, indem es gefriert und sich ausdehnt, Sprünge hervorruft, ein Übelstand, der bei glatter Behandlung der Oberfläche möglichst verringert oder vermieden werden kann. Leider ist solche glatte Behandlung gegenwärtig nicht beliebt und nicht in Übung. Das Erz da-

gegen kennt die Adern und die Risse nicht, und selbst wenn letztere durch unvollkommenen Guß vorhanden sein sollten, so haben Feuchtigkeit und Kälte doch keinen Einfluß darauf.

Es giebt einen großen Übelstand, welchen wir bei allen modernen Bronzemonumenten ausnahmslos beobachten. Blank und eben, wie es in der Glocke heißt, schält sich aus der Hülse der metallene Kern; blank und glänzend, in goldigem Gelb enthüllt sich das fertige Monument vor den Augen der bewundernden Zuschauer. In seinem hellen, strahlenden Glanze hebt es sich ab von seiner Umgebung, sei es inmitten einer Architektur, im Grün eines Gartens oder gegen den blauen Himmel gestellt. Das blanke Metall hebt sich ebenso ab, harmonisch, aber bestimmt, von seinem dunklen steinernen Postament, sei es roter oder grauer Granit, Porphyr oder schwarzer Marmor. Das Erz ist hell, das Postament dunkel, das ist natürlich und logisch: das Dunkle erscheint uns als das Feste und Schwere, das Helle als das Leichte.

Aber siehe da! Wenige Monate verfließen, und das Erz beginnt dunkler zu werden, und kaum ein paar Jahre sind vergangen, so ist das Verhältnis umgekehrt. Die Erzteile des Monumentes, die Figuren, die Reliefs, die Ornamente sind so dunkel geworden, daß das Postament dagegen hell erscheint. Und leider ist das Erz nicht bloß dunkel geworden, sondern hat eine so stumpfe und schmutzig häßliche Schwärze angenommen, daß ein Eisenguß noch reinlich dagegen aussieht. Diese leidige Erscheinung können wir in Wien in ihrem Stufengange vortrefflich beobachten. Wir haben hier in unseren Tagen, beispielsweise gesagt, das Ressel-Monument, die Monumente von Beethoven und Schiller, dasjenige der Kaiserin Maria Theresia, das Tegetthoff-Monument und zuletzt das Radetzky-Monument entstehen sehen. Es fällt mir nicht ein, dieselben kritisch-künstlerisch zu beurteilen; es handelt sich im

Momente nur um die Farbe des Äußeren. Vergleichen wir sie chronologisch. Die Figur Ressels ist bereits schwarz wie Ofenruß, Beethoven und Schiller sind auf dem besten Wege dahin, ebenfalls die allegorischen Figuren an der Tegetthoff-Säule, die Kaiserin Maria Theresia ist mit allen ihren Begleitern in Dunkelheit schon dem Postamente gleich; Radetzky, das jüngste Kind des Bronzegusses, vor kurzem noch blank und golden, hat heute, nach zweijähriger Dauer, bereits allen Glanz verloren und steht stumpf und fast farblos vor unseren Augen.

Daß diese Erscheinung ein großer Übelstand ist, wird wohl niemand in Abrede stellen; ja sie ist mehr, sie ist völlig geeignet, uns alle Freude an solchen Kunstwerken zu verderben. Denn was ist schließlich noch zu sehen? Da steht bei dem Ressel-Monument ein schwarzer Mann — ein Mohr hat wenigstens noch Glanzlichter auf seiner Haut — bei dessen stumpfer, schmutziger Schwärze nichts mehr gesehen und erkannt werden kann; es giebt keine Lichter, keine Schatten, keine Modellierung, die Züge des Antlitzes lassen sich nicht mehr erkennen; wir haben nur eine schwarze Masse vor uns. Es wird bald mit den übrigen Bronzemonumenten nicht anders sein.

Ist dieser Übelstand nothwendig, unvermeidlich, so scheint es, thun wir immer noch besser, zum Marmor zu greifen, selbst auf die Gefahr hin, daß nach einigen Generationen unsere Nachkommen in der Lage sein werden, das Denkmal auszubessern oder gar zu erneuern. Generationen wenigstens können sich dessen erfreuen.

Aber ist er notwendig und unvermeidlich? Das Erz — das ist keine Frage — wird unter allen Umständen mit der Zeit die Farbe seiner Oberfläche verändern, aber muß sie schwarz, stumpf, schmutzig und häßlich werden?

Es scheint doch nicht so, denn wir haben ja Monumente von Erz genug, Monumente aus früheren Zeiten, welche nicht schwarz geworden sind, vielmehr in grüner oder glänzend brauner Patina noch heute prangen. Glänzend grün steht in Messina die kolossale Erzstatue des Siegers von Lepanto, Don Juan d'Austria, glänzend grün die Reiterfigur des Kurfürsten August des Starken in Dresden, mit brauner Patina sind die Monumente Colleonis und Gattamelatas überzogen, braun und glänzend ist das schöne Bronzegitter neben dem Campanile in Venedig. Und so giebt es viele Beispiele der letzten Jahrhunderte, die sich in freier Luft, des Winters ungeachtet, mit schöner Farbe überzogen haben. Es ist nicht anders mit dem, was uns das Altertum hinterlassen hat und aus der Erde oder dem Wasser wieder hervorgezogen worden. Der Bronzestatuen im Museum zu Neapel nicht zu gedenken, sei nur an die Reiterfigur des Kaisers Marcus Aurelius auf dem Kapitol in Rom erinnert.

Aus diesen Beispielen geht doch wohl hervor, daß der Übelstand, der alle modernen Bronzemonumente gemeinsam trifft, doch nicht ein notwendiger, nicht unvermeidlich ist. Man hat — und das liegt gewiß am nächsten — die Ursache dieser schmutzig-schwarzen Färbung in der Luft der modernen Städte gesucht, in dem Ruß, in den schwefligen Dünsten, welche dem massenhaften Verbrauche von Kohlen entströmen. Wäre das der Fall oder allein die Ursache, so müßten doch die älteren Monumente dem gleichen Verderben unterliegen. Sie haben aber ihre schöne und erwünschte grüne oder braune Patina behalten und damit auch Glanz, Form und Deutlichkeit für das Auge.

Man hat alsdann, da man sich sagen mußte, die moderne Stadtluft kann wenigstens nicht allein die Ursache sein, diese in der Zusammensetzung des Materials gesucht, in dem Ver-

hältnisse von Kupfer und Zinn, aus welchen beiden Metallen ja Bronze besteht. Versuche haben ergeben, daß auch das nicht der Fall ist, daß die Zusammensetzung des Erzes, ob etwas mehr oder weniger Zinn dabei ist, auf die Farbe der Patina keinen oder so gut wie keinen Einfluß hat.

Also wiederum muß die Ursache eine andere sein, und man hat sie nun in der Behandlung der Oberfläche gesucht und, wie ich gleich sagen will, auch gefunden. Man hat die Beobachtung gemacht, daß Bronzeketten, mit denen man wohl die Monumente zum Schutze umgiebt, an gewissen Stellen, auf denen die Jugend zu reiten oder sich zu schaukeln pflegt, glatt gerieben sind und hier eine vortreffliche glänzende Patina angenommen haben. Man hat die Beobachtung gemacht, daß überall, wo die Hand mit einem Bronzegegenstande in häufige Berührung kommt, das Erz glänzend patiniert. Man hat dann in Berlin, wo man mit dieser Frage sich wissenschaftlich und künstlerisch beschäftigt hat, Versuche angestellt und eine Büste mit rauher Oberfläche und eine gleiche glattciselierte dem Einflusse des Wetters zusammen ausgesetzt. Als Resultat hat sich ergeben, daß die glatt ciselierte besser patinierte als die mit rauher Oberfläche. Man hat auch die eine mit Öl eingerieben, die andere nicht, hat sich aber überzeugen müssen, daß das Öl keinen Einfluß übt, wohl aber die Reibung, weil sie glättet.

Vergleicht man nun aus diesem Gesichtspunkte die älteren und die modernen Bronzemonumente, so findet man, daß jene glatt sind über der ganzen Oberfläche, diese aber im Gegenteile rauh, körnig, schraffiert, etwa wie mit einer Gänsehaut überzogen. Man läßt bei modernem Erzgusse entweder die sogenannte Gußhaut, wenn der Guß gelungen ist, oder man nimmt sie mit Raspel, Feile und scharfem Eisen herunter, man ciseliert, wie der technische Ausdruck lautet. Die Ciselierung haben die Alten soweit fortgeführt, bis die Ober-

fläche glatt und blank war, die Neueren aber, auch wenn sie die Gußhaut entfernt haben, machen die Oberfläche wiederum rauh, indem sie kreuz und quer schraffieren, somit das Erz mit einem Netz leicht vertiefter Striche umziehen.

Warum dieses geschieht, ist auch leicht einzusehen. Der moderne Bildhauer ist wesentlich Modelleur, die Ausführung in Marmor oder Erz überläßt er anderen Händen. Er ist also gewohnt, sein Werk in glanzlosem Thon zu sehen und zu beurteilen, das Metall aber glänzt und soll glänzen, weil es so seine Art und Bestimmung ist. Der Glanz geniert den Bildhauer, und natürlich um so mehr, je glatter seine Figur oder sein Relief ciselierte ist, und er will und wünscht nicht, daß sein Werk bei der Enthüllung sich mit dem vollen Metallglanze dem Publikum darstelle. Es läßt sich auch nicht leugnen, daß der erste volle Glanz einer glatt ciselierten, gewissermaßen polierten Statue etwas Stechendes und Gleißendes für das Auge hat, also nicht gerade angenehm ist. Der Bildhauer mildert also diesen Metallglanz, indem er die Oberfläche rauh machen läßt. Er bedenkt aber nicht die Folge. Er bedenkt nicht, daß selbst der Glanz der Politur sich in kurzer Frist auf das wünschenswerte Maß herabstimmt, die rauhe Oberfläche aber schon nach wenigen Monaten sich dunkler färbt und stumpf und schwarz wird und alle seine Kunst in Modellierung und Ausdruck zunichte macht.

Denn was geschieht, wie geht nun das werdende Übel vor sich? Auf der rauhen Oberfläche setzt sich aller Niederschlag der Luft fest; der Wind bringt den Staub, der Ruß aus den Schornsteinen der Häuser und Fabriken läßt sich nieder und bleibt, Regen und Schnee führen auch mit sich herab, was die Luft an Schmutzstoffen enthält, die Vögel helfen auch mit, und so bildet sich, festhaftend an der rauhen Oberfläche, eben jene stumpfe, schwarze Kruste, unter welcher

das Erz nicht patinieren kann. Der Vorgang ist ein mechanischer, kein chemischer. Dagegen läßt die glatte Ciselierung nichts an sich haften, der Staub und Schmutz, den Wind und Vögel bringen, wird vom Regen wieder abgewaschen. So auf der glatten Fläche geht die Patinierung ruhig und ungestört vor sich, die Oberfläche bleibt glänzend, und das Spiel der Lichter und der Schatten läßt die Modellierung immer deutlich erkennen.

Diese Lage der Dinge ist dem Bildhauer so wie dem Erzgießer durchaus nicht unbekannt. Wenn sie dennoch dagegen handeln, so liegt die Ursache teils, wie schon angegeben, in der Furcht vor dem metallenen Glanze, teils aber auch in dem Umstande, daß eine vollendete Ciselierung verteuert, insbesondere aber auch in der Besorgnis des Bildhauers, daß ein ungeschickter Ciseleur sein Werk verderben könnte, indem er an unrechter Stelle zu viel hinwegnimmt, eine Besorgnis, die heute bei der geschulten Ausbildung der Ciseleure so wie bei monumentalen Kolossalfiguren fast bedeutungslos ist. Dafür braucht der Künstler nicht zu warten, bis sein Werk schwarz wird; das Verderben stellt sich schnell genug ein.

V.

Wie die Dinge heute gehen, so steht der Bildhauer noch vor einer dritten Schwierigkeit, und das ist die Platzfrage, heute ist die Regel, daß zuerst der Mann, der geehrt werden soll, in Vorschlag kommt, einerlei von wem, dann folgt das Komité, das Programm, die Konkurrenz, die Jury u. s. w. Die Platzfrage ist diejenige, welche am letzten entschieden wird. Nun aber ist der Platz, wo das Denkmal zu stehen kommt, durchaus nicht gleichgültig für die Gestaltung des Monumentes; ein großer oder ein kleiner Platz, freies Feld oder enge Umgebung, Architektur oder Garten machen andere

Anforderungen, und es sollte der Künstler daher des Ortes allemal sicher sein, um seinen Entwurf mit Rücksicht darauf zu komponieren. In heiterer Gartenumgebung, sich abhebend vom Grün der Bäume, wird der weiße Marmor auch eine heitere Wirkung machen, bei weitem entsprechender als die schwere Farbe des Erzes, selbst wenn es nicht schwarz geworden, sondern grün oder braun patiniert. Das schönste Beispiel dieser Art von moderner Monumentalkunst in weißem Marmor ist vielleicht das Goethe-Denkmal in Berlin, das, von Bäumen umschlossen, in einem waldigen Rondell steht und, darauf wohl berechnet, ringsum den gleichen vollendet schönen Anblick bietet. Wir haben in Wien als Beispiel das Denkmal Grillparzers, das als Abschluß im Grünen eine schöne Wirkung übt, aber als Kunstwerk architektonisch einen doppelten Fehler hat, einmal, daß es, von rückwärts gesehen, eine tote Masse bildet, und zum anderen, daß die Nische, in welcher der Dichter sitzt, nicht durchbrochen ist. Die Architektur würde bei weitem leichter erscheinen und der sinnende Dichter sich besser vom grünen Hintergrunde abheben als weiß von der weißen Wand.

Marmor im Grünen, sei es die Nymphe an waldüberdeckter Quelle, sei es eine Figur in der Epheunische, sei es in ausgeschnittener Hecke des französischen Gartens, hat den Vorteil, daß er immer mehr mit der Natur in eins zusammenwächst. Gewisse Gärten können wir uns gar nicht ohne weiße Marmorfiguren denken, und wenn auch die Zerstörung durch die Zeit leise an sie herantritt, wenn Schlingpflanzen ihren Fuß umranken, wilde Rosen sie überwachsen, so bleibt ihnen immer, verfällt auch die Kunst, noch der unnennbare Reiz stimmungsvoller Romantik. Im Schatten wie im Lichte, wenn die Sonne sinkt und die Dämmerung sie umhüllt, wenn der Mond sein bleiches, silbernes Licht auf sie gießt, so behalten

sie immer noch ihre Wirkung, ja sie gehen nur um so mehr mit ihrer Umgebung in Harmonie zusammen. Es sollte daher für ein Monument im Grünen stets Marmor gewählt werden, selbst auf die Gefahr des Verderbens oder einer von Zeit zu Zeit notwendigen Reinigung. Es sollten aber auch alsdann nicht schwere und massige Architekturen in den Garten gestellt werden, sondern, wenn die Figur mit Architektur verbunden ist, sollte diese stets leicht, luftig und durchsichtig sein. Eine Exedra wie die des Grillparzer-Monumentes, soll sie ganz geschlossen und nicht rückwärts von dichtem Gebüsche bedeckt sein, dürfte nur da stehen, wo der Spaziergang nicht hinter dieselbe führt. Insofern steht sie im Volksgarten an unrechter Stelle.

Zumeist, wo wir Denkmäler oder Einzelfiguren von Marmor in Gärten oder waldiger Umgebung sehen, ist die Wirkung fein und anmutig; wie sehr der Marmor aber auch eben in Gartenanlagen großartig zu wirken vermag, das zeigte seine Verwendung in der letzten Pariser Weltausstellung (1889). In der weiten, von Grün und Architektur begrenzten Fläche, die sich vom Industriepalaste herunter und zum Trocadéro wieder hinauf zog, erglänzte es förmlich von den gewaltigen Marmorgruppen, die sich in den Bassins wiederspiegelten; ganze Alleen von Statuen begleiteten die Rasenplätze und die Blumenbeete — ein unvergeßlicher Anblick für jeden, der ihn einmal in sich aufgenommen hat. Wir in Wien brauchen ja auch nicht weit zu gehen, um uns eines ähnlichen Anblickes zu erfreuen, haben wir doch den Garten des Belvedere und den von Schönbrunn, welche glücklich in ihrem ursprünglichen Charakter, in der Verbindung von Grün, Marmor und Wasser, erhalten geblieben sind, während so viele andere Gärten in der Umwandlung aus dem französischen in den englischen Stil ihre Skulptur verloren haben.

Solche Reize, die sich freiwillig, unbeabsichtigt im Garten einstellen und mit der Zeit nur zu wachsen scheinen, selbst in der Epoche beginnender Zerstörung, fehlen den Monumenten auf öffentlichen Plätzen, und wir haben alle Ursache, strenger die Fragen zu beachten, welche sich hier einstellen. Soll der Platz groß oder klein sein? die umgebende Architektur hoch oder niedrig? und welchen Einfluß hat sie in dem einen wie in dem anderen Falle? hebt das Monument sich besser von der Architektur ab oder vom freien Himmel? Ich habe schon angedeutet, daß die Größe des Platzes und die Größe und Gestalt des Denkmals im Verhältnisse stehen müssen, daher es notwendig ist, daß der Künstler vorher weiß, wohin sein Werk zu stehen kommt. Ein kleines Monument auf großem breiten Platze, oder gar auf freiem Felde, vom Himmel sich abhebend, wird stets einen kleinlichen, ungenügenden Eindruck machen; dagegen steht eine schlanke Figur auf engem Platze vortrefflich, wie z. B. die bereits erwähnte hohe und schlanke Kolossalfigur Don Juan d'Austrias in Messina. Ist das Monument groß und breit und figurenreich auf kleinem, von Architektur begrenztem Platze, so wird es schwer übersehen und drückt lastend auf seine Umgebung. Es ist auch nicht einerlei, wo es auf dem gegebenen Platze steht, denn vor allen Dingen muß es doch gut gesehen werden; es darf also der Standpunkt des Beschauers nicht zu fern liegen, und er muß eine gewisse Ruhe besitzen, damit der Beschauer ungestört und unbelästigt das Kunstwerk genießen könne. Hebt das Monument sich gegen den freien Himmel ab, so ist seine Stellung gegen Sonne und Licht nicht gleichgültig, denn geht die Sonne rückwärts vorbei und fällt das Licht in das Auge des Beschauers, so sieht er die Figur schwarz, und unterscheidet nicht mehr die Modellierung.

Diese falsche Stellung hat meines Erachtens das Beethoven-

Monument in Wien erhalten. Auf dem in der Größe sehr entsprechenden Platze ist es mit dem Rücken gegen die einzige offene Seite gestellt, so daß der Beschauer Sonne und Himmel im Auge hat, folglich die Hauptfigur nur schlecht zu sehen vermag. Es hätte umgekehrt mit dem Rücken gegen die Architektur gestellt werden müssen, die seinen Hintergrund gebildet hätte; alsdann hätten Monument wie Beschauer das richtige Licht gehabt.

Betrachten wir andere Wiener Monumente aus diesen Gesichtspunkten. Vortrefflich in den Größenverhältnissen ist das Kaiser-Joseph-Denkmal auf seinem Platze und vollkommen richtig gestellt, mit dem Rücken gegen die Hauptfassade, nicht mit dem Antlitze dahin schauend, wie auch wohl bei Monumenten vorkommt. So hat auch die Reiterstatue Radetzkys die gleiche Stellung vor dem Kriegsgebäude erhalten, aber daß es damit in die schiefe Ecke eines großen Platzes gekommen ist, umringt von einer sehr nützlichen, aber doch profanen und seiner ganz unwürdigen lebendigen Umgebung, das ist ästhetisch schwerlich zu billigen. Der Platz in seiner Gestalt und Architektur erfordert auch sein Recht und ebenso in seiner Bestimmung und Bedeutung, in seinem ideellen Zusammenhange mit dem Denkmale. Man stellt einen Helden der Schlachten nicht vor eine Kirche, aber ebensowenig unter Gemüse und Marktweiber. Ich lege grade nicht allzu viel Wert auf diese geistige Übereinstimmung zwischen der Bedeutung des Mannes und der Bestimmung des Platzes, die künstlerische Harmonie steht höher, aber es darf auch keine auffallende Disharmonie, kein unwürdiger Gegensatz herrschen. Einem anderen Übelstande wird das Mozart-Denkmal begegnen, das endlich seine feste Stelle auf dem Albrechtsplatze finden soll. Ich will nicht allzu sehr betonen, daß es *hinter* dem Opernhause, also hinter der Ruhmeshalle des Meisters, seinen Platz erhält,

aber es wird auf diesem belebten, von Straßen durchschnittenen Platze so an eine Seite gestellt, daß es in Ruhe allein von rückwärts gesehen werden kann. Nehmen wir ferner das Maria-Theresien-Denkmal. Man hat wohl gefunden, daß es zu klein sei im Verhältnisse zu dem großen Platze und den riesigen Museen. Ich kann nicht sagen, daß es mir diesen Eindruck macht; viel mehr gut und bewegt kontouriert, nach oben mit der thronenden, also sitzenden Kaiserin abschließend, will es mir in Höhe und Breite grade in den rechten Verhältnissen erscheinen und sehr würdig seine Stelle zwischen den gewaltigen Bauten behaupten.

VI.

Zu einer anderen Frage führt uns die Betrachtung des Tegetthoff-Monumentes, der hohen Columna rostrata. Wie hoch soll ein Monument sein? Welche Rücksichten oder welche Gesetze bestimmen die Höhe? Da der Persönlichkeit mit dem Denkmale eine besondere Ehre erwiesen werden soll, so ist es wohl selbstverständlich, daß die Figur über den wandelnden Erdenmenschen, welche den Platz bevölkern oder nicht bevölkern, erhoben sei. Aber es ist ein gewaltiger Unterschied, beispielsweise gesagt, zwischen dem Goethe- und Schiller-Monument, wie es in Weimar, kaum erhoben, fast auf dem ebenen Boden steht, und einer Columna rostrata, wie sie den Seehelden Nelson und Tegetthoff zu teil geworden, oder der Vendôme-Säule, welche die Figur des ersten Napoleon zu tragen hatte. Für die niedrige Stellung der Dichterfiguren auf dem Denkmale in Weimar mag die geringe Höhe der umgebenden Gebäude, die Schlichtheit der Theaterfassade maßgebend gewesen sein, denn, höher gestellt, wären die Figuren gegen den Himmel hinausgerückt worden und hätten sich von diesem abgehoben, nicht aber von der Architektur.

Wenn aber solche Erhebung des Helden bei der Columna rostrata wirklich stattfindet, wenn die Figur weit über die Höhe der Häuser hinausragt und so hoch gestellt ist, daß sie fast den Blicken entschwindet, wenigstens in den Zügen des Antlitzes nicht mehr erkannt werden kann, so ist dafür ein ganz anderer Gesichtspunkt entscheidend gewesen, nicht der künstlerische. Der Grund ist ein ideeller. Es ist die Säule selbst mit ihren Schiffsschnäbeln, welche seit dem Seesiege des Duilius und der ihm zu Ehren auf dem römischen Forum gesetzten Columna rostrata traditionell als die eigentliche Form des Denkmals für einen Seehelden gegolten hat. Sie ist daher auch sowohl in England wie in Wien mit einer gewissen Berechtigung wieder aufgenommen worden. Natürlich wird dabei die Figur des Helden, die ja nur in großer Höhe betrachtet und nur unklar gesehen werden kann, zur Unbedeutendheit verurteilt. Man muß eben alles, Postament, Säule und Figur, als ein Ganzes betrachten, welches dem Manne zu Ehren errichtet worden und zugleich dem Platze, auf welchem es steht, zur weithinschauenden Zierde dient. Es hat daher das Wiener Tegetthoff-Denkmal, von diesem Gesichtspunkte aus betrachtet, einen vollkommen richtigen Stand erhalten, wie es denn über die ganze lange Straße schon von fern her imponiert, und eben so richtig, damit doch auch die eigentliche Kunst zum Worte kommt, ist sein Fuß mit reichem und kräftigem figürlichen Schmuck umgeben.

Solche Denksäule bildet aber doch immer eine Ausnahme. Nach aller Regel und Gewohnheit wird doch immer die Figur, welche man ehren will, die Hauptsache sein. Man kann sie sich als Herme denken, als Büste auf einem hohen Postamente, als Medaillon mit dem Kopfe in Relief, eingefügt in einen Obelisk wie bei dem Denkmal des Bürgermeisters Liebenberg und durch allegorisches Beiwerk bedeutender gemacht, in der

Regel werden wir doch immer, da es sich ja um die Persönlichkeit handelt, diese selber dargestellt wünschen, sei es nun sitzend oder stehend, mit und ohne Beiwerk, sei es als Reiterstatue, wenn eben ein Feldherr zu ehren ist.

Da wir gewiß darüber einig sind, daß die Figur sich über der wandelnden Menge erheben soll, so fragt es sich, wie hoch darüber? Aus dem Beispiele des Denkmals der Weimarer Dichterhelden ist schon hervorgegangen, daß die architektonische Umgebung auf die Bestimmung der Höhe von Einfluß sein kann. Es ist immer besser, es bildet die Architektur den Hintergrund als der Himmel, denn dieser blendet das Auge des Betrachtenden. Es darf demnach die Höhe des Postamentes nicht über ein gewisses Maß hinausgehen. Es ist aber noch ein viel einfacherer und natürlicherer Grund vorhanden, welcher der Höhe Schranken setzt, und das ist das deutliche Sehen. Die Figur soll doch den Mann darstellen, wie er war, und so wie er war, soll sein Andenken der Nachwelt erhalten bleiben. Warum sucht man ihn sonst ähnlich zu machen? Er darf also nicht höher stehen, als ein normales Auge ausreicht, die Züge deutlich zu erkennen. Das läßt sich mit Hilfe der Ophthalmologie leicht berechnen. Das Auge muß aber auch Gestalt und Kopf in richtiger Perspektive sehen. Ist der Platz so klein, daß der Standpunkt des Beschauers ein ganz naher ist, so kann es kommen, daß die Figur zu sehr von unten gesehen wird, daß sie folglich nicht bloß zu sehr sich verkürzt, der Betrachter sie auch unter Bauch, Kinn und Nase sieht. Die Figur muß darum in solchem Falle, damit der häßliche Anblick vermieden werde, niedriger gestellt werden. Anderseits, ist die Entfernung des Beschauers eine zu große, so muß die Figur im Verhältnisse gehoben werden, selbstverständlich nicht über deutliche Sehweite hinaus. Das ist, nebenbei bemerkt, wiederum ein

Grund mehr für dasjenige, was bereits gesagt worden, daß der Künstler vorher wissen soll, wohin sein Werk zu stehen kommt, daß also der Platz bestimmt sei, bevor man die Konkurrenz ausschreibt oder die Aufgabe direkt einem Bildhauer überträgt.

Diese Betrachtungen gelten vorzugsweise einem Monumente, das aus einer einzelnen Figur und einem einfachen mit Reliefs oder Inschrift geschmückten Postamente besteht, wie z. B. das Radetzky-Denkmal in Wien. Die Aufgabe wird aber heute selten so einfach gelöst, sondern die Hauptfigur erhält mancherlei figürliches Beiwerk, das sich von der Hauptmasse, von dem architektonischen Kerne loslöst. Bescheiden in dieser Beziehung war noch das berühmte Monument Friedrichs des Großen in Berlin, während das Denkmal der Kaiserin Maria Theresia nicht bloß Statuen, sondern ganze freie Reiterfiguren entsendet. Hier entsteht nun eine doppelte Frage: einmal nach der Bildung des Konturs und alsdann nach den Größenverhältnissen der Figuren untereinander. In erster Beziehung ist es wohl klar, daß die Hauptfigur sich von den Nebenfiguren und über sie heraus erheben muß und so mit dem verbindenden architektonischen Postament zusammen ein bewegter Kontur entsteht, der in seiner Schönheit, in seinen Verhältnissen nicht allein für sich, sondern auch mit der Größe des Platzes, mit der Umgebung von Gebäuden wohl bedacht sein will. In dieser Beziehung scheint uns das Maria-Theresien-Denkmal wohl gelungen zu sein, und zwar allseitig.

Mehr Schwierigkeit, theoretisch wenigstens, bietet die Beantwortung der zweiten Frage nach den Größenverhältnissen der Haupt- und Nebenfiguren untereinander. Naturgemäß sollten sie alle in gleicher Größe gehalten sein, die einen wie die anderen, denn sie sind doch im Leben neben einander gewesen oder, wenn allegorisch, doch neben einander gedacht.

Anderseits soll die Hauptfigur, welcher das Denkmal gilt, vor den etwaigen Zeitgenossen, die zugleich mit ihr dargestellt sind, hervorgehoben werden. Dies kann allerdings schon allein durch die Architektur des Postamentes geschehen, indem die Hauptfigur oben thront, wie die Kaiserin Maria Theresia, die Nebenfiguren aber tiefer unten stehen. Dem Künstler aber will das nicht genügen, und er hält die Nebenfiguren nicht bloß niedriger, sondern auch kleiner, und in dieser Art macht er einen weiteren Unterschied, indem er minder bedeutende Personen auch minder groß darstellt. So sind am Maria-Theresien-Denkmale dreierlei Größenverhältnisse. Größere oder kleinere geistige Bedeutung ist hier also durch größere oder kleinere Körperverhältnisse dargestellt. Da dies nun im Leben nicht der Fall ist, so sollte es vernünftigerweise auch in der Kunst nicht gestattet sein, außer im Relief, das die Figur nur bildlich vorstellt, nur ihr Abbild giebt, aber nicht sie selber. Der Künstler aber pflegt sich jedoch über diesen Übelstand hinwegzusetzen und hält es für erlaubt, geistige Größenunterschiede durch körperliche auszudrücken. Immerhin bleibt es ein Übelstand, ein Mißverhältnis, ein Verhältnis wider die Natur.

Ungleich mehr Freiheit bietet sich dem Künstler, wenn seine Aufgabe nicht in einem monumentalen Werke zu Ehren einer bestimmten Persönlichkeit, sondern etwa in einem monumentalen Brunnen besteht, aber er sollte sich auch, was leider nicht immer geschieht, dieser Freiheit mit Phantasie und Erfindung bedienen.

Es kann beides vereinigt werden, es kann der Brunnen mit persönlicher Denksäule verbunden sein, wie das mit dem neuen Denkmale Walthers von der Vogelweide auf dem schönen Platze in Bozen der Fall ist. Hier, bei einer halb sagenhaften, halb verschollenen Persönlichkeit mag das ange-

messen erscheinen, bei einer historisch bedeutenden oder modernen Gestalt aber ist die Ehre, die in dieser Verbindung liegt, nicht eben groß. Es sollte daher beides, das persönliche Monument und der monumentale Brunnen, auseinandergehalten werden. Wenn jenes, wie wir gesehen haben, strengere Anforderungen von ganz bestimmter Art stellt, so kann bei diesem die Phantasie mit großer Freiheit walten.

Was wir unter monumentalen Brunnen verstehen, das ist ein Brunnen lebendigen Wassers mit reichem figürlichen oder architektonischen Schmucke, bedeutend genug, seinem Platze, sei es im Grünen, sei es inmitten baulicher Umgebung, zur besonderen Zierde zu gereichen. Solcher Brunnen hat schon die Renaissance viele geschaffen, wie z. B. zu Florenz im Garten Boboli, in Nürnberg neben der Lorenz-Kirche, jener mit zahlreichen Marmorfiguren, dieser mit schönen Frauengestalten aus Erz; insbesondere aber war es die Zeit des Barock-Stils, welche solche Kunstwerke liebte und schwungvoll mit wahrhaft freiem Kunstgeiste zu gestalten verstand. Und das ist bei springendem und rauschendem Wasser, vorausgesetzt, daß nicht mit der architektonischen Umgebung eine Disharmonie entsteht, gewiß das Richtige. Wem imponiert nicht die Fontana Trevi in Rom, jenes mächtige, aus künstlichen Felsenthoren hervorbrechende Wasser, aus dem man sich die Lust des Wiederkommens trinkt? Wer, der Rom besucht, hat nicht mit Vergnügen an dem Brunnen auf der Piazza di Spagna gestanden, mit Staunen und Bewunderung vor der prächtigen Schöpfung Berninis auf der Piazza Navona! Hier sind Phantasie und Allegorie und Mythologie zu völlig monumentaler Wirkung vereinigt. Im Garten zu Versailles haben die Götter Griechenlands eine neue künstlerische Heimat gefunden; an diesen Figuren, welche alle Bassins und springenden Wasser beleben, ist die französische Skulptur empor-

gewachsen: „Coustou und Coisevox," die Schöpfer dieser Werke, so sagen die Franzosen, „haben uns unsere Antiken geschaffen".

Auch wir in Wien sind nicht arm an solchen Schöpfungen, hat doch die Barockkunst überaus viele und große architektonische Aufgaben in Österreich zu lösen gehabt. Wir haben den mehr architektonisch gestalteten Brunnen auf dem Hohen Markte, der sein Motiv von Berninis Altar in St.-Peter in Rom entlehnt hat, wir haben den Brunnen von Raphael Donner auf dem Neuen Markt mit seinen schlanken, frei und schön gelagerten Flußgottheiten — eine vollkommen angemessene Allegorie. Wir haben die Wasserskulptur, so zu sagen, im Garten zu Schönbrunn und in vielen anderen Gärten aus jener an gewaltiger Kunstwirkung sich erfreuenden Zeit, alles Beispiele, wie sich Garten und Architektur und Skulptur und Wasser zu monumentalen Effekten vereinen.

Wir haben diese Beispiele, aber haben sie uns eine Lehre gegeben? Wir hatten in Wien die Gelegenheit, einen oder selbst zwei monumentale Brunnen der geschilderten Art vor dem Rathause zu schaffen, gleicher Weise in grüner wie in unvergleichlicher architektonischer Umgebung. Der Platz konnte nicht günstiger gedacht werden für eine großartige Schöpfung. Und was haben wir erhalten? Ein paar mesquine Wasserbecken mit dünnen Wasserstrahlen, die noch dazu ganz am unrechten Orte liegen. Wir hatten vor wenigen Jahren erst das Vergnügen, zwei Entwürfe zu bewundern, welche aus dem Hochstrahlbrunnen vor dem Schwarzenberg-Palais eine prächtige monumentale Anlage gemacht hätten. Die Entwürfe sind gesehen, sind bewundert worden, aber der Hochstrahl sehnt sich nach Mitwirkung der Kunst nach wie vor.

Ein kleiner Anfang zum Besseren freilich scheint gemacht.

Wir haben im Volksgarten einen zierlichen, mit einer Figur geschmückten Brunnen erhalten; auf dem großen Gartenplatze zwischen den beiden Hofmuseen erglänzen vier Brunnen sogar mit Figuren aus weißem Marmor, zu niedrig zwar, wie uns scheinen will, immerhin angemessen an ihrem grünen Orte. Aber es sind Brünnlein nicht Brunnen, verglichen mit jenen Beispielen von freier Schöpfung und monumentaler Art, jenen gewaltigen Beispielen, welche ich angeführt habe. Wir brauchen mehr Wasser, mehr Marmor, mehr Phantasie und mehr Effekt.

So sind wir noch lange nicht am Ende, und haben uns noch lange nicht genuggethan, weder in der Errichtung der Monumente, noch in der Lösung der sie betreffenden Fragen. Was sollen wir thun mit unseren schwarz gewordenen Denkmälern? Sie abwaschen, sie reinigen? Wir haben es einmal mit dem Ressel-Monument umsonst versucht, und auch mit allen bestehenden Monumenten würden wir wohl damit zu spät kommen. In Leipzig ist man vorsichtiger gewesen und hat gleich bei der Errichtung des Kaiser-Wilhelm-Monumentes die Bestimmung getroffen, daß es mindestens alljährlich mit Seife gründlich gereinigt werde. Ob mit Erfolg, bleibt der Zeit überlassen.

Hier könnte wenigstens in Zukunft mit richtiger Einsicht und gutem Willen geholfen werden, und mit diesen Eigenschaften könnten auch andere Fragen gelöst werden, so diejenigen in Betreff von Jury und Komité, welche heute rein vom Zufalle abhängen. Auch über die Platz- und Größenfragen könnte Klarheit verschafft werden. Was aber fehlt, das ist die entgegenkommende freudige Teilnahme, Wunsch und Wille, das Verdienst zu ehren, das Andenken zu bewahren und Straßen und Plätze zu schmücken. Wenn im alten Rom vielleicht des Guten zu viel geschah, d. h. Eitelkeit und

Schmeichelei nur zu oft die Motive waren, so geschieht heute des Guten zu wenig. Es giebt noch manches Andenken, das im Bilde festzuhalten wäre, und gar manchen Platz und Garten für plastisch monumentalen Schmuck. Mögen sich solche Wünsche bald rasch und mühelos, aber auch glücklich erfüllen, damit man nicht einst aus dem bekannten Uhlandschen Gedichte die heute vielleicht nicht ganz unpassenden Verse auf uns anwendet:

Unstern, diesem guten Jungen,
Hat es seltsam sich geschickt:
Manches wär' ihm fast gelungen,
Manches wär' ihm fast geglückt.

Grau.

Grau, gräulich, ergrauen, Grauen, Graus, Grausen, grausam, gruselig, greis und Greis, greislich, gräßlich, Griesbart und Griesgram, Grimm und grimmig, Gram und grämlich — welch eine liebenswürdige Sippschaft von Wörtern, die alle von der Farbe Grau ihren Ausgang nehmen! „Es wird mir grauslich zu Mute," wenn ich sie nur überdenke. Hat der wortbildende Volksgeist recht, wenn er diese Farbe so auffaßt, daß er alle Widerwärtigkeiten, sinnlich wie moralisch, davon ableitet? Oder haben wir recht, wir hochgebildeten und geschmackvollen Menschen des neunzehnten Jahrhunderts, wenn wir Grau zur Lieblingsfarbe unseres Säkulums gemacht haben? Sind wir so melancholisch-grämlicher Natur, daß wir alles grau sehen müssen, uns selbst vor allem?

Es ist wohl bei allen Völkern so, daß mit dieser trüben Mischung zweier Negativen, aus Schwarz und Weiß, das Unerfreuliche, Unsichere und Unbestimmte bezeichnet wird. Grau und öde ist das weite, vom Sturm bewegte, wilde

Meer, grau ist die Dämmerung, welche Licht und Farbe auslöscht und die Dige der Welt im ungewissen Zwielicht erscheinen läßt; der Morgen graut, wenn die Nacht scheidet, bevor Licht und Leben zurückkehren. Wir blicken ungewiß, zweifelnd in die graue Zukunft; grau ist die grämliche Stimmung des Gemüts, die weder uns noch andere erfreut; grau nennen wir mit Goethe die unfruchtbare Theorie, im Gegensatz zu den goldenen Früchten am grünen Lebensbaum; „ein scheußlich Grau" ist es, in welches Schiller seinen Rhodiser Ritter das Drachenbild kleiden läßt, ein Schrecken und Grausen für die Hunde selbst.

Und trotzdem haben wir, wir modernen Menschen, zur grauen Fahne geschworen. Grau ist vornehm, ist schön, grau ist fein und elegant. Grau sind unsere Wohnungen von außen wie von innen. Jeder Blick die Straße entlang zeigt uns ein graues Bild, grau angestrichen sind die Häuser, grau ist die Staffage. Unsere elegantesten Zimmer haben graue Tapeten, grauen Anstrich; unsere Tageskleidung, der Männer wie der Frauen, ist von der grauen Farbe beherrscht; ein grauer Ton gilt für fein in der Malerei, und selbst unsere Festkleidung, die Kleidung der Freude, besteht, wenn nicht selbst aus Grau, doch aus den Elementen desselben, aus Schwarz und Weiß. Es ist wahr, wir kämpfen seit einigen Jahren dagegen und können uns auf diesem oder jenem Gebiete vielleicht schon des Sieges rühmen — wir glaubten es wenigstens — und doch bricht immer und immer wieder die graue Passion hervor; sie scheint in unserem Jahrhundert unbezwingbar.

Die Liebhaberei an Grau ist eine spezifische Eigenschaft unseres Jahrhunderts, die ihm allein gehört. So weit man auch die Geschichte des Farbengeschmacks zurückverfolgt, sie kennt dieselbe nicht. Grau spielt nie eine Rolle in der Koloristik

der vergangenen Zeiten. Mehr und mehr sind wir zur Kenntnis und zur Überzeugung gelangt, daß im Altertum alles, was Kunst heißt, koloristisch behandelt wurde: Tempel, Häuser, Grabstätten. Die Bildwerke prangten in reichen Farben; wir sehen ihre Überreste und haben es gelernt, die Bemalung zu prachtvollster Wirkung zu rekonstruieren; Grau ist nicht darin vertreten. Ägypter und Assyrer, Griechen und Römer kleideten sich farbig in Weiß und Purpur, in Rot und Blau und Grün und verzierten die Kleider reichlich mit Goldstickerei; Grau aber ist höchstens die Farbe, die der Sklavenkleidung zukam. Und so war es im ganzen Mittelalter. Die ganze ritterlich vornehme Gesellschaft kleidete sich in lebhafte oder kräftige Farben, bestickte sie reichlich, verbrämte sie mit Goldborten und liebte vor allem die farbig oder golden gemusterten Stoffe des Orients, welche in den europäischen Seidenfabriken nachgeahmt wurden. Alle gebrochenen, unscheinbaren, schmutzigen Farbentöne kamen den niederen Klassen zu und wurden auch von diesen getragen. Ebenso trug Grau oder einen andern, Freude und Lebenslust ausschließenden Farbenton, wer der Welt entsagt hatte, Mönche und Nonnen; daher die grauen Brüder, die grauen Schwestern.

Als die Renaissance kam, mußte die Kunst der Maler freilich von allen Farbentönen Gebrauch machen. Die Kunst des Mittelalters hatte es leichter gehabt: sie illuminierte ihre Figuren, das heißt, sie füllte die Zeichnung mit den entsprechenden Farben aus, ohne sich viel um Rundung, um Höhung durch Schatten und Licht zu kümmern. Nicht so die großen Maler der Renaissance, welche ihren Figuren den vollen Schein des Lebens zu geben hatten, wie sie sich plastisch darstellten, rund, lichtumflossen oder in Schatten versenkt. In dieser Malerei konnten sie freilich nicht auf die Mitwirkung grauer Töne Verzicht leisten, und dann um so weniger, als

man auch auf die Tagesstimmung einging, die Dämmerung und die Nacht darzustellen hatte, den wolkengrauen Himmel und die vom Regen überströmte Landschaft. Das Grau war damit ein Farbenton geworden gleichbedeutend jedem andern, wo die Kunst seiner um der lokalen Wahrheit willen bedurfte. Fern davon aber, daß Grau eine Modefarbe geworden wäre oder daß die Dekorationsmalerei Grau mit Vorliebe in Verwendung genommen oder das Kostüm der Zeit es geliebt hätte. Im Gegenteil, nach den farbenreichen, durch ihre Kontraste und ihre Buntheit auffälligen Trachten des fünfzehnten und der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts kam allerdings ein größerer Ernst in die Kleidung, und bescheidene wie vornehme Leute kleideten sich gerne in Schwarz, aber Grau war eine verschmähte Farbe. Die reiche Stoffsammlung im österreichischen Museum giebt kaum ein Beispiel eines grauen Sammet- oder Seidengewebes aus dem sechzehnten Jahrhundert.

Es war in dem ganzen nachfolgenden Jahrhundert nicht anders. Ludwig XIV. hielt das Kräftige, Farbenreiche in Kleidung wie Dekoration aufrecht. Für ihn selbst war die Verbindung von Blau und Rot, beide in starkem Ton, wie uniformmäßig, und dies gab auch für den Hof die Grundstimmung. Damals hatten die Maler, die niederländischen und insbesondere die holländischen, die grauen Töne schon aus einem andern Gesichtspunkt schätzen und üben gelernt. Sie hatten es gelernt, — und das war allerdings eine koloristische Feinheit — die Stimmung eines Bildes in einem einzigen Farbentone zu halten, in den alle Einzelheiten wie versenkt und hineingeschmolzen waren. Dieser Ton war bald ein bräunlich goldener, bald ein rötlich blonder, bald ein silbergrauer. „Ein feiner silbergrauer Ton", das ist so die Bezeichnung, wenn man zum Beispiel von den feineren Bildern

des jüngeren Teniers spricht. Immerhin, das Grau war damit zum erstenmale zu gewissen Ehren in der Kunst gelangt; nicht so aber im Kostüm, ausgenommen bei den arbeitenden Klassen, welche — wie es früher auch nur zu Zeiten anders war — die trüben, dem Schmutz weniger ausgesetzten Farben vorzogen; unter diesen war auch Grau, aber ohne besondere Bevorzugung; es war ein indifferenter Ton unter den anderen. Nur in England — im Gegensatz gegen die Tracht der vornehmen Gesellschaft — war Grau zu einer politisch sozialen Bedeutung gelangt. Es waren die Quäker — ähnlich den oben erwähnten grauen Brüdern und grauen Schwestern — und mit ihnen die „Frommen" und die „Heiligen", welche mit dem Schwert in der einen und dem Gebetbuch in der andern Hand die Krone bekämpften; diese bevorzugten, ihrer allem Schmuck, aller Weltlust entsagenden Tendenz gemäß, die unscheinbarste, bescheidenste aller Farben. Mit ihnen ging sie nach Amerika hinüber und kehrte am Ende des achtzehnten Jahrhunderts wieder nach Europa zurück, beides, das Hinüber und Herüber, im Verein mit dem schlichten und versteiften Filzhut, der nach dem Befreiungskriege der Vereinigten Staaten als schwarzer Cylinderhut in der Form, wie wir ihn noch heute tragen, die große und konservative europäische Mode werden sollte.

Im achtzehnten Jahrhundert, im goldenen Zeitalter der regierenden Frauen, des Rococo und der Aufklärung, verblaßten die Farben. Die eleganten Modestoffe für die Kleidung wie für die Dekoration nahmen die verwaschenen Töne, das lichte Wasserblau, ein zartes Grau, ein zartes Rosa, ein blasses Gelb und was dergleichen mehr ist, zur Grundfarbe und Grundstimmung. Silbergrau war wohl auch darunter, ohne bevorzugt zu sein. Die Vorstellung der Eleganz identifizierte sich mit dieser Abschwächung der Farben. Es lag darin

offenbar schon der Beginn einer Hinneigung zur Negation aller Farben; konsequent durchgeführt, mußte diese Richtung schließlich zum Grau führen.

Aber es kam eine Episode dazwischen, welche diese Konsequenz verschob. Die Aufdeckungen von Herkulanum und Pompeji führten aufs neue antike Dekorations- und Ornamentmotive in den Stil der Zeit ein und mit ihnen auch den Farbengeschmack jener aufgegrabenen Städte, freilich in alsbald mißverstandener Weise. Statt der hellen, leuchtenden, prächtigen, allerdings auch gemischten Farben, auf deren so überaus glücklicher Verbindung der große Reiz jener Wandmalereien beruht, nahm man ihre von Alter und Zerstörung getrübten Töne, zu denen sich die wenigen braunen Töne der antiken Terrakotten gesellten. So kam es, daß, als mit den verblaßten Farben des ancien régime wie mit diesem selber gebrochen war, alle Schmutzfarben, ein helleres oder dunkleres Braun, Bouteillengrün, ein dunkles, schwärzliches Blau und überhaupt unentschiedene Töne die Mode wurden, sowohl in der Kleidung wie in der Dekoration. Es war nirgends rechte Freude dabei. Am vorteilhaftesten sahen noch die Damen der Epoche des Direktoriums und des Konsulats in ihren weißen Kleidern und bunten Schärpen aus.

Hier hätte nun schon das Grau seine Rolle spielen können, aber man fand es nicht — oder doch äußerst selten — unter den Farben der antiken Dekoration. Seine Zeit kam erst, als mit allem antiken und jeglichem andern Geschmack ein Ende gemacht worden. Als man in vorgeschrittener Zeit des neunzehnten Jahrhunderts, da die Restauration nichts Neues zu bieten vermochte, schon gar nichts mehr auf dem weiten Gebiete des Geschmacks besaß, keinen Farbensinn, kein Gefühl für die Formen, keine herrschenden Stiltraditionen, an die man sich anklammern konnte, da erst stellte sich das Grau als die

wirkliche, herrschende Modefarbe ein. Die Kleidung der Herren, die noch sommerlich mit blauem Frack und gelben Nankinghosen in die Epoche der Restauration eingetreten waren, wurde nun in der Tagestracht grau und zwar im ganzen Anzug, vom Hut bis zu den Gamaschen herab. Die Engländer, die damals noch durch ihre Sonderbarkeiten und Excentrizitäten der Mode sich auszeichneten, machten den Anfang. Um doch Abwechslung zu haben, wurden die verschiedensten Töne studiert und gemischt; man ließ das Grau ins Blaue, Violette, Grünliche, Rötliche spielen, sprenkelte und karrierte Schwarz und Weiß durch einander zum Effekt des „Pfeffer und Salz". Die Damenkleidung war freilich nicht so arm in der Farbe, nicht ganz so entsagungsvoll und doch war auch sie in der Haus- und Straßentracht gänzlich vom Grau beherrscht. Das Grau in seiner Nüchternheit und Reizlosigkeit, ehemals die Farbe der untersten Klassen, wurde nun fein, elegant, vornehm.

Und wie mit der Kleidung, so ging es mit der Dekoration. Alle Papiertapeten erhielten grauen Grund, der vielfach als „Taubengrau" ins Violette oder Bläuliche spielte, meist aber stumpf und tot aussah. Darauf gab es wohl grüne Blätterranken, auch Blumenbouquets. Je vornehmer aber der Salon, je schlichter war er in seinem Grau, nur daß die Wände sich mit Goldrahmen schmückten und die Möbel mit grellgefärbtem Atlas in Kontrast traten. Wo es keine Teppiche gab, wurde der Fußboden im bürgerlichen Hause mit grauer Ölfarbe angestrichen. Die Teppiche allerdings widerstanden, obwohl ein Architekt auch das einmal zu stande brachte, daß er den Stuckplafond eines Salons Grau in Grau im Fußbodenteppich nachbilden ließ. Die Teppiche, unter dem Einfluß von Belgien, England und Frankreich stehend, waren ganz und gar vom Blumengeschmack beherrscht, der sich in England bis

zu ganzen Blumengärten und exotischen Wäldern emporschwang. — Die Franzosen fühlten feiner darin. Sie machten in dieser Dekoration einen sehr verständigen Gebrauch vom Grau. Sie verminderten mit dieser Farbe die grelle Wirkung der buntfarbigen Blumen und gaben damit ihrer Pracht etwas Sanftes, Gemildertes und Duftiges, wie ja auch die Blumen in der Natur, wo sie luftumflossen sind, niemals die rohe Wirkung machen, wie in der naturalistischen deutschen und englischen Dekoration jener Zeit. Dies gilt wie von den Teppichen und Tapeten, so auch insbesondere von der Porzellanmalerei, welche damals vom Blumengeschmack überwuchert war. Auch hier zeichnen sich die französischen Malereien durch ihren zarten und duftigen Hauch aus, der ihnen durch Verbindung mit einem lichten, wie transparenten Grau gegeben ist.

Anders aber die französische Malerei jener Zeit, wo sie nicht dekorierte, sondern Bilder, eigentliche Kunstwerke schuf. Gerade hier war sie die erste, welche — so um die fünfziger Jahre — zuerst wieder auf eigentlich koloristische Wirkung ausging. Ganz im Gegensatz herrschte damals in Düsseldorf, wo eben die Landschaftsmalerei emporblühte, der „feine graue Ton". Achenbach und die Nordländer hatten ihn der skandinavischen Landschaft abgesehen, wo allerdings alles, auch an hellen Sommertagen, grau erscheint: der blaue Himmel, der grüne Wald, das stille, spiegelnde Wasser der Buchten und der Seen, die Nähe wie die Ferne, alles stellt sich grau umflort dem Auge dar. Die Düsseldorfer malten damals aber auch die südliche Landschaft in Grau, und wenn jemand versuchte, es anders zu machen, und einmal ein landschaftliches Bild in Sonnenlicht und Farben prangen ließ, so hieß das Dekoration, nicht Kunst. Ich erinnere mich der Mitteilung eines Freundes, der zu jener Zeit von Düsseldorf nach Paris in die Schule Coutures ging, der damals im Kolorit für den

ersten Meister und Lehrer galt. Mein Freund hatte natürlich in der ersten Stunde die Palette nach Düsseldorfer Art gesetzt; Couture nahm sie, hielt sie gegen das Licht und verurteilte sie mit dem kurzen Wort: Tout cela est gris.

Seitdem haben nun zwar auch die Deutschen gelernt, nicht bloß die Palette farbig zu setzen, sondern auch die Bilder farbig zu malen; nicht ganz so ist es aber in der Dekoration und noch weniger in der Kleidung. Seit der großen Reform in Geschmack und Kunstgewerbe haben wir uns für Flächendekoration so vielfach an die orientalischen Muster gehalten, das aber, das Grau zu vermeiden, das haben wir nicht von ihnen gelernt. In der ganzen orientalischen Dekoration der Wände, der Teppiche, der Kleiderstoffe, der Geräte kommt das Grau, wo es nicht wie bei dem Stahl der Säbelklingen natürliche Farbe ist, so gut wie gar nicht vor. Sie macht den ausgiebigsten Gebrauch von zahlreichen gebrochenen und gemischten Tönen, auf deren Schönheit und Mannigfaltigkeit ja ein Hauptreiz beruht, aber Grau, das eigentliche Grau ist nicht darunter oder doch die allerseltenste Erscheinung und auch dann mehr ein verschossenes Blau. Auch das Weiß, das der Orientale nicht in dem reinen, kalten, gebleichten Tone, nicht als Negation, sondern stets noch als Farbe liebt, ist nicht grau, sondern warm gelblich, chamois gebrochen. Nur die Chinesen machen eine Ausnahme: sie verwenden Grau in der Kunst sowohl als Grund wie für die Zeichnung. Und das ist nicht uninteressant, denn die Chinesen haben, allerdings mit anderen Kunstmotiven, ungefähr denselben Gang des Geschmacks durchgemacht wie die Europäer; auch sie sind von reineren Formen und lebhafteren Farben durch eine Art von Rococo und Zopf hindurchgegangen und so ziemlich auf denselben Standpunkt gelangt, auf welchem sich die dekorative Kunst Europas in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts

befand. Das Grau der Chinesen kann uns daher nicht wohl als Muster dienen, wenn man auch zugeben muß, daß sie es nach ihrer Art gut, wie man sagt, „fein“ zu verwenden wissen, harmonisch gewiß.

Ich habe gesagt, wir haben nicht gelernt, das Grau zu vermeiden, wir haben noch nicht gelernt, es zu beschränken auf eine Anwendung, wo es als lokale Farbe berechtigt ist. Wir brauchen es noch immer als bevorzugte Dekorations- und Kostümfarbe. Zwar ist es seit der Reformarbeit der letzten zwanzig Jahre besser geworden. An den Stoffen der weiblichen Gesellschaftstoiletten und der Sommerkleidung ist eine Fülle reizvoller, prangender Farben an uns vorüber gerauscht, leider vorüber, denn auch der Farbenton ist Mode und dauert gewöhnlich nur eine oder zwei Saisons. Wir haben von den Wänden die graue Tünche entfernt und alte, lebhafte Färbung und Malerei wieder hervortreten lassen; wir haben rote Marmorsäulen wieder erscheinen sehen, die der graue Geschmack unseres Jahrhunderts mit Ölfarbe in grau gesprenkelten Granit verwandelt hatte. Unsere Wohnungen zeigen wieder rote oder grüne Wände und farbig verzierte Plafonds statt der grauen, gefälschten Stuckmalereien; unsere Teppiche sind orientalisierend, unsere Haus- und Tischwäsche aber schmückt sich mit Rot und Blau.

Das alles ist richtig, das alles ist ein Erfolg, aber der Erfolg ist nicht vollständig. Immer wieder bricht der Geschmack an Grau hervor. Die Farben in der Wohnung werden wieder stumpf und grau überschummert; das Straßenbild, die Staffage, die Häuser, alles erscheint farblos grau. Man scheut sich, öffentlich in einer andern Farbe zu erscheinen, und glaubt mit Grau noch immer vornehm zu sein. Das halbe, ja fast das ganze Deutschland sendet seine Damen selbst in die Bäder und Luftorte grau vom Kopf bis zum Fuß.

Wer kennt sie nicht auf den ersten Blick, diese grauen Frauengestalten! Und doch hat die Natur die Farben zur Freude geschaffen. Sie kleidet sich in Farben, wenn der Frühling erblüht und der Sommer glüht und der Herbst prangt, bis die Blumen vergehen und die Früchte und die Blätter fallen. Dann kommt der Winter allein mit seinem Grau am Himmel und auf der Erde; und wie der Winter in der gleichen Farbe kommen Tod und Verwesung und Verwitterung: sie alle „kleiden sich in ein scheußlich Grau". Und das ist unsere Modefarbe, das ist, was für fein und elegant und vornehm und in der Kunst für schön gilt!

Zur Geschichte der Frauenschönheit in Leben und Kunst.

I.

Heutzutage, wo die Inferiorität des weiblichen Geschlechts gegenüber dem Mann mit allen Mitteln der Wissenschaft und Nichtwissenschaft psychisch, physisch und psychophysiologisch bewiesen wird, widerstrebt es fast noch von der Schönheit der Frau und ihrer Macht reden zu wollen. Indessen nimmt es doch wunder, wie die Frau bei ihrer angeblichen Inferiorität hat solche Herrschaft ausüben können, von welcher alle Blätter der Geschichte und der Sage erzählen. Wie konnte Antonius, der kluge und tapfere Antonius, wie konnte er Sieg und Weltherrschaft im Stiche lassen, um der fliehenden Kleopatra nachzueilen und vor Liebe in das Verderben zu rennen? Wie konnte Phyllis, die schöne Geliebte Alexanders des Großen, den weisen und gelehrten Aristoteles bezwingen und ihn eines schönen Morgens, die Peitsche in der Hand, durch das thauige Gras vor das Fenster des Königs reiten? Das ist zwar Fabel, aber auch die Fabel hat ihre Wahrheit und sie bezeugt, daß auch Weisheit und Gelehrtheit der

Schönheit unterthan sind. Und heute lesen wir in einem neuen Buche „Napoleon intime," wie der junge Bonaparte in Italien, von Sieg zu Siege schreitend, doch voll unglücklich war, weil die eben erheiratete Josephine der drängenden und dringendsten Bitten ungeachtet nicht zu ihm kommen wollte und den jungen Helden schmählich schmachten ließ.

Doch das ist nicht der Standpunkt, von dem aus wir über die Schönheit der Frau unsere Betrachtungen anstellen wollen; nicht von ihrer Macht, nicht von ihrer Beherrschung der Männerherzen — das ist nach Lombroso und Genossen schon ein abgethaner Standpunkt — soll die Rede sein, sondern von der Art ihrer Schönheit und von dem Wandel, also von der Geschichte derselben. Es giebt ein allgemeines Ideal der Frauenschönheit, das von allen Kulturvölkern anerkannt wird, aber jede Nation hat dabei ihre Besonderheiten, welche ihr eigen sind, welche sie liebt und vorzieht. Und ferner hat jede Geschichtsepoche wieder nicht bloß ihre eigenen Ansichten von Frauenschönheit, abweichend vom allgemeinen Ideal, es scheint auch, als ob in Wirklichkeit in den verschiedenen Epochen die Schönheit sich erst entwickle oder daß sie auf- und absteige, gleich wie es mit Kunst und Litteratur der Fall ist. So scheint die eine Epoche reicher damit gesegnet als eine andere; es giebt Epochen, in denen man die Schönheit kaum zu entdecken vermag, obwohl in Widerspruch mit den Abbildungen die Schriftsteller nicht selten schwelgen im Entzücken.

Unter solchen Umständen, wo Verschiedenheiten, Veränderungen, Widersprüche sich zeigen, wo Entwicklung, also eine wirkliche Geschichte stattfindet, ist es vielleicht der Mühe nicht unwert, einmal die Frauenschönheit auf ihrem Wege durch das Leben und auf ihrem Gange durch die Kunstgeschichte zu verfolgen. Wir wollen es wenigstens versuchen, wenn auch nur in großen Zügen. Möge das Thema einen anderen

reizen, der Sache weiter nachzugehen und uns mit einer Geschichte, nicht der Ästhetik, sondern der Schönheit beschenken. — —

Die beiden Nationen, welche die Kultur des Altertums geschaffen haben, sind die Ägypter und die Griechen. Jene, die Kultur der Ägypter, ist um ein paar Jahrtausend die ältere, sie ist uns heute noch um weitere zweitausend Jahre ferner gerückt, und doch steht sie unserm Fühlen und Denken viel näher, als jene trotz aller klassischen Studien. Das beruht auf der Stellung der Frau. Im alten Ägypten ist die Frau die volle Herrin des Hauses; sie verwaltet den Hausstand und gebietet dem Gesinde; sie ist Erbin nach eigenem Recht, ja selbst unter Umständen in bevorzugter Weise. Wie das Haus, kann sie als Königin das Land regieren, wenn es ihr nach Erbrecht zugefallen ist, und der Gemahl, den sie sich erwählt, hat nur Recht und Stellung des Prinz-Gemahls. Sie ist geehrt, geachtet, geliebt. Wie die Herrin im Hause, ist sie die Dame in der Gesellschaft, bewegt sich frei und unbelästigt überall, wohin sie will, macht und empfängt Besuche, giebt Feste in der Stadt wie auf ihrem Landhause, wo die Gäste erscheinen in eleganter Kleidung, die Damen geschmückt mit Blumen, Juwelen und aller Pracht einer Toilette, welche anfangs so einfach, sich schon im zweiten und dritten Jahrtausend vor Christus zu großer Kunst und reichem Luxus entfaltet hatte. In der Ehe herrschte Achtung und Liebe, in der Liebe Galanterie, zartes Gefühl, selbst romantische Schwärmerei und Poesie — nicht anders im Verkehr der Geschlechter als heutzutage. So wenigstens im ganzen Stande der vornehmen und wohlhabenden Ägypter, soweit Kultur, Bildung (und sie war nicht gering) im Volke verbreitet waren.

Wie anders war die Stellung der Frau im hochgebildeten Griechenland! Anfangs in heroischer Zeit, im zweiten Jahrtausend vor Christi Geburt, da noch in Griechenland ägyp-

tischer Einfluß erkennbar war, hatte die Fürstin eine ähnliche Stellung wie die ägyptische hohe Dame. Sie gebot im Hause und erschien in der Gesellschaft der Männer, wenn auch eine Geselligkeit, wie sie schon viel länger in Ägypten bestand, in Griechenland nicht vorhanden war. Helena, die Entführte, war in Troja von den Alten, Weisen und Vornehmen hochgeachtet, obwohl sie Krieg und Verderben über Stadt und Volk gebracht hatte. Später, heimgekehrt in Menelaos' Fürstenhaus, war sie hier wieder die geehrte und gebietende Herrin, die Fürstin, die Wirtin. Ähnlich die Stellung der anderen Frauen in den homerischen Gedichten, der Penelope, der Frauen am Hofe des Alkinoos, der Andromache mit ihrem rührenden Verhältnis zu Hektor.

Aber auch diese Stellung der griechischen Frauen im Heroenzeitalter, obwohl sie keineswegs derjenigen der ägyptischen Frauen gleichkommt, weder im Rechte noch in der Geselligkeit, — auch diese Stellung konnte die Frau in geschichtlicher Zeit nicht behaupten. Die Geschichte der griechischen Frau ist ein Absteigen von der Höhe, nicht ein Aufsteigen zu Freiheit und Bedeutung. Die Frau, d. i. die verheiratete Frau, verschwand nach und nach aus dem öffentlichen wie geselligen Leben; sie blieb Hausfrau und Mutter, aber ihre Thätigkeit war auf das Haus und die Kinder beschränkt. Ihr Reich im Hause hatte sie für sich in einem besonderen Teil, dem Gynaikeion, das in der Regel hinter dem Teile des Hauses lag, welcher dem Manne gehörte und der Öffentlichkeit zugänglich war. Mann und Frau schieden sich gesellig; was wir Gesellschaft nennen, blieb den Männern allein. Tringelage bildeten den wesentlichsten Teil derselben, zu welchen nur freie Frauen, Tänzerinnen, Flötenspielerinnen, Hetären zugelassen wurden. Auf die Hetäre war übergegangen, was die Frau an Anmut, Schönheit, weiblichem Liebreiz, an

Grazie des Geistes und des Körpers in die Welt der Männer zu bringen berufen gewesen wäre. So fehlte der griechischen Frau die Achtung, die Verehrung, die Galanterie, deren sich die Ägypterin erfreute.

Und dennoch war es Griechenland, nicht Ägypten, wo das Ideal der Frau geschaffen wurde, wo die Empfindung für weibliche Schönheit die Kunst auf eine nie übertroffene Höhe führte, wo alle Allegorie, alle Symbolik unter dem Bilde der Frau dargestellt wurde. So sehr war das ganze Leben davon erfüllt. Die Frau beherrschte nicht das Leben, nicht einmal das Haus, wohl aber Geist und Empfindung. Die Ursache lag in der Religion mehr als in den körperlichen Unterschieden der Rasse. Wie konnte in Ägypten ein Ideal weiblicher Schönheit sich bilden, wenn die Götter und Göttinnen unter dem Bilde von Tieren oder wenigstens mit Tierköpfen dargestellt wurden? Eine Göttin, die einen Katzenkopf, einen Vogelkopf trug statt des menschlichen, war für die Schönheit verloren. Die Darstellung der Frau in der ägyptischen Kunst ist daher typisch, unfrei, trotz der schlanken Figuren, welche der aus Asien gekommenen Rasse eigentümlich gewesen zu sein scheint. *Eine* Gestalt ist daher wie die andere, gleich im Profil, gleich in der Farbe, gebunden in der Bewegung, unvollkommen in der Zeichnung, steif in der Haltung, kaum daß Arme und Beine sich vom Körper frei gemacht haben. Und so geht es ein paar Jahrtausende hindurch im alten wie im neuen Reich, obwohl mittlerweile der Luxus an Schmuck und Kleidern sich ausgebildet hat, die Ägypterin zur eleganten, reich geschmückten Dame geworden ist und eine künstliche, überkünstliche Toilette mit Perrücken und Hauben sich geschaffen hat. Nirgends in der Kunst ein Streben, zu verschönern oder, was sie Eigenes hat, zum Ideal zu erheben. Erst als unter den letzten nationalen Königen und unter dem

griechischen Königsgeschlecht der Ptolemäer auch griechischer Kunsteinfluß sich geltend macht, kommt Bewegung in die Darstellung der ägyptischen Frau, und manche liebreizende Gestalt entsteht noch in dieser Weise, wenigstens in der darstellenden Kunst. Der Ägypterin selber mit ihrem hellgelben Teint, mit der flachen Stirne, der kurzen Nase, den mandelförmig lang gestreckten Augen, und den mit Henna rot gefärbten Nägeln, würde es schwer gelungen sein, wie Kleopatra, die stolzen Römer, die Sieger und Herren der Welt, zu ihren Füßen zu sehen, aber Kleopatra war eine Griechin, keine Ägypterin.

Auch in Griechenland begann lange vor Erhebung der Kunst die Darstellung der weiblichen Gottheiten mit Tierköpfen, so Pallas Athena Glaukopis mit einem Eulenkopf, Here Boopis mit einem Kuhkopf, und die ältesten plastischen Gebilde waren hölzern, steif, ohne Bewegung, an Armen und Beinen gebunden, wie in der hieratischen Kunst der Ägypter. Aber während in der ägyptischen Kunst diese Darstellung nicht Jahrhunderte, sondern Jahrtausende blieb, befreite sich die griechische mit wachsender Technik, mit erhöhtem Darstellungsvermögen von aller solcher Unbeholfenheit. Während die Kunst die Glieder löste und die Bewegungen und Gebärden darstellen lernte, anfangs sogar, wie auf den älteren Vasenbildern, mit übertriebener Gewaltsamkeit, rang sie zugleich schon um die Schönheit, um die Schönheit der Körperformen wie der ganzen Erscheinung. Steif begann die Gewandung, die Falten absichtlich gleichförmig, grade, symmetrisch gelagert, wie künstlich geordnet und gefestigt. In Regelmäßigkeit war das Haupthaar frisiert, die Fülle der schraubenförmigen Locken zu beiden Seiten des Gesichts tief herabfallend. Ein gewisses wie manieriert erscheinendes Grinsen der Züge ist allen Figuren der Ägineten noch zu eigen, und dazu eine Bildung des Kopfes und des Gesichtes, welche Absicht er-

kennen läßt, aber Freiheit und Idealität noch lange nicht erreicht hat.

Aber es ist eine Stufe auf dem Wege des Ideals. Die Kunst ist lebendig geworden, das Gefühl der Schönheit ist erweckt und nimmt nun seinen Lauf in der Kunst, mit raschen Schritten das Ideal, die Vollendung der weiblichen wie der männlichen Gestalt erstrebend und erreichend. Die Kunst macht die Gottheiten nach dem Bilde der Menschen, aber dieses menschliche Bild vergöttlicht, idealisiert. So hoch sich die Gottheit über dem Menschen erhebt, so hoch sollte sich auch ihre Gestalt an Schönheit über der realen Gestalt der Menschen erheben. Während in Ägypten Tiergestalten und Tierköpfe die Gottheit bezeichnen, war es in Griechenland die idealisierte Schönheit, soweit es der vollendeten Kunst nur irgend möglich war, welche die Göttlichkeit von der Menschlichkeit schied. Beruhen freilich konnte diese Idealität nur auf der realen Gestalt wie der Künstler sie sah, wie Grieche und Griechin sie besaßen. So standen wiederum Gottheit und Menschheit einander nahe. Die Schönheit vereinte sie zu gleichem Bilde.

Aber wie die menschliche Schönheit nicht eine und dieselbe ist, nicht in einer einzigen Gestalt sich erschöpft, sondern verschieden ist nach Alter, Charakter und sonst mancherlei Bedingungen, so schuf auch die Kunst verschiedene ideale Götterbilder, den mächtigen erhabenen Zeus, den schlanken, aber männlich kräftigen Apollo, den jugendlichen Hermes, weiblicherseits die reife Frauenschönheit der Hera, die kräftige Gestalt der Athene, die weichen, reizvollen Formen der Aphrodite, die Lieblichkeit der Horen u. s. w. Der Olymp bevölkerte sich mit Idealgestalten, wie der Boden Griechenlands sie in gleicher Mannigfaltigkeit trug und wie das Volk sie mit Absichtlichkeit durch Übungen zu bilden trachtete.

Trotz der Zurückdrängung der Frau in das Haus, das sie fast nur verließ, um an den nationalen Festen teilzunehmen — trotz dieser Zurückgezogenheit war es doch die Frau, deren Einfluß in Religion wie in der Kunst der vorherrschende war. Alle Haine, Wälder, Bäche und Flüsse, Felder und Gärten wurden von weiblichen Gottheiten bevölkert, Land und Wasser waren von ihnen bewohnt und belebt; Göttinnen waren die Schutzpatrone der Städte, schmückten in Bildsäulen Tempel und Plätze und waren auf ihren Münzen abgebildet. Alle Symbolik, alle Allegorie, die Tugenden, die Künste, die Wissenschaften wurden unter dem Bilde schöner Frauen dargestellt.

Der Fortschritt, die Entwickelung der griechischen Kunst knüpft sich an die Darstellung der Frau, die von der Unvollkommenheit und Steifheit der älteren Zeit zu immer größerer Vollkommenheit in der Ausbildung der reinen Formenschönheit sich vorwärts bewegt. Der Weg geht von der bekleideten Figur zu völliger Nacktheit. Die steif und regelmäßig gelegten Gewänder der älteren Figuren gelangen zu freier Natürlichkeit und von der Freiheit zu absichtsvoller Schönheit, welche, auf der Verschiedenheit des Stoffes beruhend, die Falte selbst als Motiv der Schönheit benutzt. Fluß und Fall des Gewandes, weiche, sanft geschwungene Linie, Enge, Weite und Tiefe der Falten, Rundung, Licht und Schatten, alles dient, je nach Absicht und Ort, zu künstlerischer Mitwirkung. Unter dem Gewande erscheinen sodann die Körperformen. Der Stoff überzieht sie, verhüllt sie, aber läßt sie durchscheinen. Die Falte, ursprünglich ein Motiv um ihrer selbst willen, muß sich den Formen anschmiegen, macht sich von ihnen abhängig und wird im weiteren völlig von ihnen beherrscht. Um die Formen des Körpers als das eigentliche Ziel der künstlerischen Darstellung erkennen zu lassen, die Gewandung

fast zur Nebensache zu machen, wird diese dem Modell naß angethan, sodaß sie sich nicht bloß dem Körper anlegt, sondern diesen in allen Formen umschmiegt, wie eine andere Epidermis. Nun ist noch ein einziger weiterer Schritt übrig, die völlige Ablegung aller Gewandung. Die Nacktheit, welche nunmehr die Aufgabe bildet, ist der Schluß dieser ganzen idealisierenden Bewegung und ist der Triumph der griechischen Kunst.

Fast umgekehrt ist die Entwickelung in Ägypten gegangen. Drei- bis viertausend Jahre vor Christi Geburt war die Ägypterin, auch die vornehme Frau und selbst die Königin, nur mit einem einfachen, kurzen, faltenlosen, durchsichtigen Gewande bekleidet, das über den Schultern mit Tragbändern gehalten war. Zweitausend Jahre später trug sie eine reiche, geschmückte, mit vielem Beiwerk, ausgestattete Kleidung, welche die Gliederformen verdeckte, und nicht mehr sehen ließ wie in alten Zeiten. In dieser Entwickelung begleitet sie die ägyptische Kunst. In Griechenland dagegen begann die Kunst mit strenger, reicher, verhüllender Kleidung und endete mit völliger Nacktheit.

Freilich nur bei der Göttin. Die griechische Frau konnte es in dieser Beziehung unmöglich zur Gottähnlichkeit bringen; sie mußte hinter derselben zurückbleiben. Wie die Statuetten von Tanagra zeigen, welche die griechischen Frauen nach dem wirklichen Leben darstellen, Figürchen ebenso wahr, natürlich und lebensvoll wie voll von künstlerischem Reize, war die Griechin im Leben reich und deckend bekleidet, der Körper vom faltenreichen Peplos bis über die Füße herab umgeben, wozu sich dann noch ein größerer oder kleinerer shawlartiger Mantel um die Schultern legte, sobald die Frau das Haus verließ. Aber in diesem Anzug näherte sich die Griechin wenigstens den bekleideten Göttinnen der Kunst; die Ge-

wandung war gleicherweise absichtsvoll in Falten gelegt und ließ die Körperformen unter dem Stoffe sich abbilden. Ohne den Mantel, das Himation, waren auch die Arme von den Schultern herab entblößt. Und so trugen sich die jungen Athenerinnen in der feierlichen Prozession am Feste der Panathenäen, wie sie auf den Skulpturen des Parthenon von Phidias dargestellt sind. Weiter aber gingen noch die jungen dorisch-spartanischen Mädchen, die bei ihren gymnastischen Übungen mit einem kurzen, nur bis zu den Knieen reichenden Chiton, wie mit einem kurzen Hemde, bekleidet waren, einem Gewande, das auch Nacken und Arme entblößt ließ. Und ähnlich ist es auch bei manchen jener reizenden Terrakottafiguren, welche junge Mädchen darstellen. Tänzerinnen, Künstlerinnen der Jongleurkunst werden wohl auch ganz nackt abgebildet.

Wenn auch die griechische Frau in der Regel ihre Reize nur unter verhüllender Kleidung den Augen der Welt darbot, so war doch sie es, die mit eben diesen Reizen im ganzen Griechenvolke, wo immer, den Enthusiasmus für körperliche Schönheit erregte und den Künstler zur Bildung des Ideals veranlaßte. Nach ihrem Bilde schuf er die Göttinnen. In diesen wieder erkennen wir die griechischen Frauen und was die Besonderheiten ihrer Schönheit sind. Die Frauen, wie sie individuell und porträtartig dargestellt sind, entsprechen diesem Verhältnis zwischen den Göttinnen der Kunst und den Frauen des Lebens, so auf den athenischen Grabdenkmälern, so bei den Terrakottastatuetten, bei denen man oft sich in Zweifel befindet, ob eine Göttin oder eine Dame von Tanagra dargestellt ist. Die schönsten Frauen der Stadt, und nicht immer waren es Hetären, freie Frauen, dienten den Künstlern als Modelle. Als Zeuxis den Agrigentinern eine Venus malen sollte, boten sie ihm zwölf der schönsten Frauen der Stadt an,

um von ihren Schönheiten die vollkommensten auszusuchen und daraus das Ideal zu schaffen. Phryne, dieselbe Phryne, die, wegen Gotteslästerung angeklagt, vor den Richtern sich enthüllte und sie im Enthusiasmus über ihre göttergleiche Schönheit zum Freispruch hinriß, dieselbe Phryne gab dem Apelles Idee und Ideal zu seiner schaumgebornen Aphrodite, als sie bei einem religiösen Feste — es gehörte das zum Feste — unbekleidet, mit beiden Händen die nassen Haare ausringend, den Wellen des Meeres entstieg.

Freilich die Kunst bildete nach und nach zum Typischen um, was die griechische Frau Eigentümliches besaß, und entfernte sich dadurch mehr oder weniger von der Natur. So war gewiß im Profil der Frauen schon annähernd der Ansatz der Nase an die Stirne ohne Einsenkung vorhanden, welcher beide in einer graden und senkrechten Linie vereinte, dadurch die Stirne vortreten ließ, das Hinterhaupt aber abschwächte. Im übrigen mögen wir in der Regelmäßigkeit des Kopfes, wie im ganzen Bau des Körpers bis auf Fuß und Hand, in Stand und Gang und Haltung die griechische Frau wieder erkennen, ganz vor allem auch in der Maßhaltigkeit der Formen, in Ruhe und Grazie der Bewegung. Wie still, wie ruhig, wie gemessen und anmutig sie dahin schreiten, diese Jungfrauen Athens in der Prozession der Panathenäen! Jede dramatische Bewegung, der rasche Gang, die Gewaltsamkeit selbst im Kampfe, der Flug der Gewandung im Laufe oder im Sturme, die Bacchantin in ihrer wilden Raserei, alles ist dem Maße der Schönheit unterworfen, von dem alle griechische Kunst, ja alle Schöpfungen des griechischen Geistes beherrscht sind.

In der Blütezeit der griechischen Kunst sind es die reinen Formen allein, welche das Ziel, die Aufgabe bilden, welche die Bewunderung genießen und auch das volle Verständnis

im Volke finden. Für letzteres sorgen die gymnastischen Übungen, die öffentlichen Feste und Spiele, die Lauf- und Ringkämpfe, die Gelegenheit, die Körperformen unbekleidet zu sehen, zu vergleichen und zu bewundern. Die Form selber ist der geistige Inhalt der Kunst, selbst wo geschichtliche oder dramatisch bewegte Motive von Skulptur und Malerei dargestellt werden. Nur um Schönheit ist es zu thun, nicht um Reiz oder sinnliche Wirkung. Als auch diese sich einstellt, wie es bei der Bevorzugung des Nackten nicht ausbleiben konnte, als der Marmor Fleisch wird und die Künstler ihn färben in den leichten warmen Tönen nach der Wahrheit der Natur, da bleibt doch noch lange, was die griechische Kunst errungen hat, die Vollkommenheit aller Formen, die Anmut in jeder Linie, das Maß in aller Bewegung. Nie verliert die griechische Kunst diese ihre Eigenschaften, so lange sie technisch noch in ihrem Können sicher ist. Selbst auf den dekorativen Malereien Pompejis, leicht und flüchtig hingeworfenen Arbeiten untergeordneter Künstler schon aus römischer Kaiserzeit, giebt es keine Frauengestalt, weder im Genrebilde noch als dahinschwebende Tänzerin, welche nicht in jeder Linie und Bewegung, in anmutiger Haltung, in den Zügen des Antlitzes Hand und Art ächt griechischer Kunst verriete. Und alles so einfach, so wahr, so natürlich, daß wir auch hier wieder die Frauen des Lebens erkennen müssen.

So in der Malerei, wie sie damals im ersten Jahrhundert der römischen Kaiserzeit, noch neu und blühend in der Dekoration der Wände und Plafonds sich entfaltete. Anders in der Skulptur. Die Kunst des Bildhauers fand auch in dieser Zeit eine außerordentliche Beschäftigung, aber die Fortbildung im Sinne der griechischen Schönheit, die schöpferische Neubildung, die Erfindung, das Streben nach steter Vervollkommnung des Ideals hatte aufgehört. Unzählig wurden

die Meisterwerke der großen griechischen Künstler, die Idealstatuen der Aphrodite, Artemis, Athene u. s. w. kopiert und schmückten Tempel und Plätze der Römer. Aber als neue und eigentliche Aufgabe der Skulptur in diesen ersten Jahrhunderten der Kaiserzeit trat die Porträtstatue und die Büste an die Seite der Götterbilder. Kaiser und Kaiserinnen wurden zahllos abgebildet und ihre Bildsäulen überall im weiten Reiche aufgestellt; die vornehmen Römer und Römerinnen folgten solchem Beispiele. So erhielt die Bildhauerkunst eine neue Art der Aufgabe, welche in der griechischen Kunst zur Höhezeit fast nur ausnahmsweise vertreten gewesen, nunmehr in überreicher Fülle.

Nicht zum Vorteil vom Standpunkt der Schönheit aus. Die römische Matrone mit ihrer hohen Gestalt und stolzen Haltung, mit ihrer faltig bis über die Füße herabwallenden Stola und den geschmückten Obergewändern, die shawl- oder mantelartig umgelegt wurden, bot allerdings eine stattliche, der Kunst würdige Erscheinung. Aber die Schönheit ihres Körpers zeichnete sich nicht so unter dieser umhüllenden Gewandung ab, wie es bei der Griechin der Fall gewesen war, und die Köpfe, selbst die der berühmten Kaiserinnen machen keineswegs, wie ihre Büsten erkennen lassen, den Eindruck von Schönheit und Regelmäßigkeit. Zu den unregelmäßigen, oft kleinlichen, oft auch derbkräftigen Zügen des Gesichts kamen meist künstliche, manieriert gebaute Frisuren, welche den Kopf noch unschöner erscheinen lassen. Ganz anders war es bei den griechischen Frauen, deren stets natürlich geordnetes Haar dem Kopfe nur eine neue Schönheit hinzufügte. Immerhin, wenn der römischen Dame das Liebliche, das Reizende, das Anmutige, zumeist auch die regelmäßige Schönheit des Kopfes fehlte, bot sie doch im Leben einen Anblick dar, der mit ihrer Stellung in Haus und Gesellschaft, mit ihrer Bedeutung im

Weltreiche, in Kultur und Bildung sich völlig im Einklang befand, und die Kunst, so lange die Kunst des Bildhauers dessen noch fähig war, hat sie dargestellt ernst, würdevoll, stattlich als Dame wie als Herrin oder Herrscherin.

II.

Wie das Christentum sich ausbreitete, erstarkte und zur herrschenden Weltreligion im Römerreiche, westwärts wie ostwärts, wurde, war es mit der göttlichen Nacktheit zu Ende. Zu gewisser Zeit hatten die römischen Damen sich noch mit den durchsichtigen koischen Gewändern bekleidet, mit dem Christentum trat grade der Gegensatz gegen die antike Enthüllung ein. Nacktheit galt als Sünde, und nicht bloß diese wurde bekämpft, sondern auch die Tendenz der antiken Kunst und der antiken Kleidung, die Schönheit der Körperformen unter der Gewandung zur Darstellung und somit zu künstlerischer Wirkung zu bringen. Die Falte war damit kein künstlerisches Motiv mehr; sie war nicht mehr beabsichtigt, sie wurde nicht mehr künstlich gelegt wie bei der alten römischen Toga. Wie nach Möglichkeit alles Fleischliche am Körper durch die Kleidung nicht bloß verhüllt, versteckt, sondern auch unkennbar und unsichtbar gemacht wurde, so konnte die Kleidung der Frau nur sackartige Formen annehmen, deren Conturen nicht denen des Körpers und seiner Glieder entsprachen. Und so war es auch. Den hohen christlichen Damen von Byzanz unter Kaiser Justinian, wie man auf den Mosaikgemälden sieht, hingen die Kleider von den Schultern fast gradlinig herab, und da auch der Kopf verschleiert oder mit schleierartigem Stoffe bedeckt war, so fand das Auge des Künstlers an der lebenden Umgebung nichts weiter zum Studium als Gesicht und allenfalls Hände. Da nun auch

das Nackte nicht verlangt wurde, so ging die Meisterschaft, welche die griechische Kunst in der Idealität der Formen bewiesen, welche der Enthusiasmus für die Schönheit der menschlichen Gestalt herausgebildet hatte, völlig zu Grunde. Die Kunst des Bildhauers verlernte den menschlichen Körper, insbesondere den der Frauen in seiner Schönheit darzustellen; nicht einmal gestattete es die christliche Sitte, die nackten Statuen der antiken Kunst auch nur zu kopieren. Es war ein Glück, wenn nicht alles Derartige von den Eiferern vernichtet wurde und das Jahrhundert der Bilderstürmerei noch Einiges von idealer Schönheit und antiker Kunst übrig ließ, an dessen Studium die Bildhauerkunst sich noch einmal wieder erheben konnte.

Was bot die christliche Welt in jenen Jahrhunderten an Kunst als Ersatz für das, was sie zerstört hatte? Was boten die Frauen als würdige Motive dem Auge des Künstlers dar? Wie gesagt, mit ihrer steifen, gradlinigen, anmutlosen Erscheinung dem Bildhauer gar nichts; etwas mehr freilich dem Maler. Mußten die christlichen byzantinischen Damen — denn sie gaben damals die Moden an — der Schönheit ihrer Gestalt, dem Reize ihres Wuchses, ihrer Glieder entsagen, so verzichteten sie doch nicht auf kostbare Kleidung und reichen Schmuck. Farbe, bunte abenteuerliche Verzierung, Tierbilder, ja christliche figürliche Darstellungen verbreiteten sich über die Kleider; ein außerordentlicher Goldschmuck, breite, mit Edelsteinen besetzte Bordüren zogen mit ihrer Schwere den seidenen Stoff herab und bildeten, wo er noch Faltung zuließ, die Falten spitz und gradlinig. Die bunte, farbenreiche Erscheinung konnte der Maler wohl darstellen, nicht aber der Bildhauer. So hielt sich die Malerei, wie sehr auch sie herabkam, immer noch besser als die Skulptur, zumal sie in der Bilderstürmerei

eher noch Gnade fand und endlich aus diesem der Kunst so verderblichen Jahrhundert als Sieger hervorging.

Die Malerei war es daher auch allein, welche statt der idealen Gestalten der antiken Götterwelt die heiligen Figuren des Christentums zur Darstellung erhielt. Aber sie dachte nicht daran und hätte auch nicht die Fähigkeit mehr gehabt, diesen Ersatz nach seiner Art ideal darzustellen, vielmehr erscheint es oft, wenigstens bis zur Zeit des Bildersturmes, als ob der religiöse Maler die Absicht habe, seine heiligen Figuren im Gegensatz gegen die antiken Götterbilder, so häßlich wie möglich darzustellen. Wenn diese durch ihre Schönheit den Christen zur Sünde reizen, so sollten jene vielmehr davon abschrecken. Christus selber, den die antike Kunst in erster christlicher Zeit noch jung und schön gleich einem Merkur oder als jugendlichen Orpheus darstellt, Cristus, dem die Kunst der neueren Jahrhunderte wieder ideale Leibesschönheit zu verleihen trachtet, erscheint im sechsten und siebenten Jahrhundert in abscheulicher Häßlichkeit, woran die Unfähigkeit des Zeichners kaum mehr Anteil hat als die Ascetik des damaligen Christentums, die Abkehr von aller Weltlichkeit. Ernst, feierlich, selbst drohend erscheint er auch auf den Mosaiken der Kirchenwände dieser Epoche, wo er, wenn auch zeichnerisch unvollkommen, doch in großartiger Majestät abgebildet ist.

Die Rolle, welche Aphrodite in der griechischen Kunst spielt, als das vollkommenste Ideal weiblicher Schönheit, wäre in dieser byzantinisch christlichen Kunst der Jungfrau Maria zugefallen, eine Rolle, welche sie auch später erhielt, aber diese Kunst und diese Zeit sah in ihr die Matrone, die Mutter des toten Heilandes, die ältere Frau, und stellte sie als solche dar, streng, ernst, verhüllt in einfache Gewänder von Kopf bis zu den Füßen, ohne alle Schönheit und ohne allen Schmuck.

Selbst wo sie noch jugendlich sein muß, bei der Verkündigung, ist sie so von Gewandung umgeben und diese Gewandung in so eckige, strenge starre Falten gelegt, das Gesicht so unirdisch ernst, daß Reiz und Liebe ihr nicht zu nahen wagen. Diese Strenge, diese Starre bleibt ihr, auch als die nachfolgende byzantinische Kunst sie als liebende Mutter, als Mutter des Kindes, mit dem Christuskinde in den Armen oder auf dem Schoße darstellt, ja sie wird in solcher Darstellung zum Typus, zum unausweichlichen Typus für die Kirche, von welcher der Künstler nicht mehr abweichen darf. Dieser noch heute in der griechischen und russischen Kirche festgehaltene Typus hat mit dem realen Leben nichts mehr gemein; aller Schönheit, aller Reize bar, ist er nur noch ein konventioneller Schatten der Wirklichkeit. Der Schönheitsenthusiasmus der Griechen, das Bestreben ihrer Kunst, die Formen des weiblichen Körpers zur höchsten Vollkommenheit herauszubilden, hat sich auf dem Wege durch das Christentum, durch die christliche Kunst des Orients in völlige Entsagung aller sinnlichen Reize verwandelt. Es ist mit den byzantinischen Frauen, selbst den Damen am Kaiserhofe nicht anders gegangen. Es wäre natürlich verkehrt ihnen alle körperliche Schönheit abzusprechen; sie mögen ein gutes Erbteil von ihren klassischen Vorfahren noch behalten haben, wie sie denn auch durch Bildung, Feinheit der Lebensformen, höfliche Manieren, freilich Manieren bis zur Prüderie und steifer Etikette, es allen Nationen des Westens zuvorthaten. Aber was sie an Schönheit besaßen und mit allen Toilettekünsten pflegten, ließen sie unter der steifen, unförmlichen, den Bau der Glieder verbergenden Kleidung nicht zu sichtbarer Wirkung kommen. So blieb es, trotz allen Schmuckes und mancher wechselnden Mode bis zum Untergang des byzantinischen Reiches, bis zur Eroberung Konstantinopels durch die Türken.

Fast den entgegengesetzten Verlauf nahm die Geschichte der Frauenschönheit nordwärts der Alpen, in den Ländern des Westens und Mitteleuropas. Ein anderes Geschlecht trat in die Geschichte ein; anstatt des brünetten Typus mit dunklen Haaren, dunklen Augen und leicht gebräunter, gleichmäßiger Hautfarbe erschien der blonde Typus auf dem Plan, d. i. die weiße, milchweiße Hautfarbe mit roten Wangen, die blonden Haare in ihren verschiedenen Abtönungen, die blauen Augen, die hohen kräftigen Gestalten. Auf dem germanischen Typus und seinen gallisch-romanischen Mischungen ruht der Fortgang unserer Geschichte.

Sofort bei seinem Auftreten in der Geschichte macht sich die germanische Frau mit ihrer vollen Eigentümlichkeit dem Römer in auffallender Weise bemerklich. Sie kam selbst in Mode mit ihrem Goldhaar, das die vornehmen Römerinnen zu Perrücken für die eigenen stolzen Häupter benutzten. Sie schnitten es den Gefangenen ab, oder ließen es in Germanien durch wandernde Agenten aufkaufen, ähnlich wie es in unseren Tagen zur Zeit der falschen Zöpfe und Chignons geschehen ist. Die Germaninnen selber waren stolz auf diese ihre Schönheit und halfen mit färbenden Salben nach, wenn ihnen der blonde Ton nicht schön genug erschien. So berichten die römischen Schriftsteller, auf deren Beschreibung wir mehr angewiesen sind als auf die bildlichen Darstellungen. Es lag in der Natur der Sache, daß die Kunst sich weniger mit ihnen abgab, als den Feinden oder Unterworfenen oder gar Sklaven, und als später die Germanen mehr als blos interessante Feinde waren, als sie in den Ländern der römischen Kultur zu Herren wurden, da war die Kunst schon nicht mehr im stande sie würdig und wahr abzubilden. Dennoch ist uns wenigstens eine Statue aus augusteischer Zeit erhalten, die sog. Thusnelda in den Loggien zu Florenz, welche, sollte sie

auch nicht des Arminius Gemahlin vorstellen, doch jedenfalls das getreue Abbild einer germanischen Frau von hoher Abkunft ist. Mit der hohen kräftigen Gestalt, dem reichen, langen aufgelöst herabfallenden Haar, mit der freien faltigen Gewandung und der einseitig offenen Brust, entspricht sie ganz der Beschreibung des germanischen Frauentypus durch Tacitus. Obwohl die Farbe, die zur nordischen Schönheit so wesentlich ist, dem Marmor fehlt, mag diese Statue doch als ein vollentsprechendes Bild altgermanischer Frauenschönheit gelten.

Diesem Typus entsprechen im allgemeinen auch die Darstellungen auf den Denksäulen des Trajan und des Antoninus, aber sie sind zu oberflächlich, um von ihnen Vorstellungen typischer Besonderheiten der germanischen Frauenschönheit zu gewinnen, und wir sind mehr auf die späteren Geschichtsschreiber aus und nach der Zeit der Völkerwanderung angewiesen, die nunmehr auch von besonderen und berühmten Frauen zu erzählen wissen, von ihrem Leben, ihren Thaten und Leidenschaften. Aber mehr aus diesen, aus den Wirkungen ihrer Schönheit lernen wir diese würdigen als aus den allgemein gehaltenen Schilderungen. So im Frankenreich die gewaltthätigen Königinnen Brunhilde und Fredegunde, unter den Langobarden die schöne Rosamunde, Alboins Gemahlin aus dem königlichen Hause der Gepiden, die den Untergang ihres Hauses und den Tod ihres Vaters an ihrem Gatten rächte, Frauen, die sich der Erinnerung der Zeit so einprägten, daß sie mit ihrem Charakter und ihren Thaten zu ewigem Gedächtnis in die Sage übergingen.

Dem entsprechend wird auch ihre Schönheit vom männlichen Standpunkt aus geschildert, hohe, kräftige Gestalten, männlich in Thun und Charakter und Leidenschaften, gelehrt in der Bildung mehr als ihre Männer, tüchtig in der Regierung, wenn sie als Regentinnen, als Vormünderinnen der

unerwachsenen Söhne, als Äbtissinnen der großen Abteien von damals dazu berufen waren, selbst Freundinnen und Förderinnen der Künste zu sein, wie sie damals geübt wurden. So die langobardische Königin Theodolinde, vor allem die Frauen aus des sächsischen Kaiserhause. Überhaupt galt während dem ersten Jahrtausends seit den Zeiten der Völkerwanderung und der Entstehungsepoche der Sagen als Frauenschönheit mehr die kräftige, stattliche Erscheinung denn Zartheit und eigentliche Weiblichkeit. Wenn die hohen Frauen auch nicht mehr wie einst diejenigen der Cimbern und Teutonen in den Stunden der Not am Waffenkampfe teilnahmen, so wurden sie doch in den männlichen Künsten geübt; sie ritten und jagten und thaten es den Männern an Kühnheit und Geschicklichkeit gleich. So schildert der Dichter Angilbert die Frau und die Töchter Karls des Großen, wie sie in einem glänzenden Jagdzuge zum Thore der kaiserlichen Pfalz hinaussprengen, dem gewaltigen Vater gleich an Gestalt und Gesichtszügen. Was Angilbert sonst von ihrer Schönheit rühmt und mit oft seltsamen Vergleichen preist, das sind die allgemeinen Vorzüge und Eigenschaften der germanischen Rasse, des blonden Typus. Er preist das rotblonde Haar „wie Purpur", den blendend weißen Hals und Nacken, die silberglänzenden weißen Hände, die rosigen blühenden Wangen, selbst die Schönheit der Füße, „gleich dem griechischen Kothurn", von dessen Form und Bedeutung der Dichter freilich keine Ahnung hatte. Ähnlich heißt es in der Edda, wo die verschiedenen Menschenklassen geschildert werden, von der vornehmen fürstlichen Frau, die müßig dasitzt und sich ihre feinen, arbeitsscheuen Hände besieht:

„Im Schleier saß sie, ein Geschmeid an der Brust,
„Die Schleppe wallend am blauen Gewand,
„Die Braue glänzend, weißer die Brust,
„Lichter der Nacken als leuchtender Schnee."

An solchen allgemeinen Schilderungen müssen wir uns genügen lassen, wollen wir von der körperlichen Schönheit der vornehmen Frauen dieses Zeitraums eine Vorstellung gewinnen. Die Kunst konnte nicht mehr darstellen, als was der Künstler sah, und dieses war wenig nach der Beschaffenheit der verhüllenden Kleidung, und dazu noch war er unfähig dem, was er sah, gerecht zu werden, der Maler sowohl wie der Bildhauer. Wohl giebt es plastische Abbildungen germanischer Frauen auf einzelnen Elfenbeinreliefs, aber sie sind so unvollkommen, daß wir nur barbarische Frauen in ihnen erblicken können. Etwas besser und deutlicher sprechen die Malereien in den illustrierten Evangelienbüchern der karolingischen Epoche. Aber was wir an ihren Frauengestalten, vornehmen Damen vom Hofe der Könige und Kaiser, ersehen, das ist nur Art und Charakter des Kostüms, nicht aber, ob es auch mit Anmut, mit Hoheit oder Eleganz getragen wurde. Die Kleidung der deutschen Frauen der ältesten Zeit hat sich unter römischem und byzantinischem Einfluß verändert. Nichts Offenes mehr; der ganze Körper eingehüllt, selbst Kopf und Haar von dichtem Schleier bedeckt. Das Kleid ist von buntem Gewebe, mit Gold und Edelsteinen, gegürtet zwar, aber sackartig, nicht schön gefaltet wie die antike Gewandung, steif und gradlinig, nirgends die Körperformen verratend. So auf den Miniaturen. Zeiten und Umstände wie bei der erwähnten glänzenden Jagd mögen das Haar befreit und die Kleidung freier gemacht haben. So waren die Töchter Karls des Großen anders, wenn sie auf der Jagd den Hirsch verfolgten, anders wenn sie den kaiserlichen Audienzen im Staate beizuwohnen hatten.

Das elfte Jahrhundert gehört, was die Erscheinung der Frau und die Auffassung von ihrer Schönheit betrifft, noch der vorausgegangenen Epoche. Es bereitet sich aber eben in

diesem Jahrhundert ein Umschwung vor, welcher alle Gebiete des Lebens ergreift und im zwölften Jahrhundert eine ganz neue Epoche der Kultur im ganzen Westen Europas zur Vollendung bringt. Das eigentliche christlich germanische Mittelalter entfaltet sich in seiner Eigenart; die letzten Spuren der antikklassischen Kunst und Art verschwinden oder werden in die neue Zeit aufgenommen und ihr entsprechend umgewandelt. Es beginnt ein reges Leben in der Kunstübung, wenn auch noch mit unzulänglichen Kräften, doch mit origineller Auffassung und eigenartigen Formen, welche man mit dem allgemeinen Namen des romanischen Stils zusammenzufassen pflegt. Es beginnt auf dem Grunde der alten germanischen wie bretonischen Sagen eine neue Dichtung, die epische, welche von Frankreich ausgehend, in Deutschland eine gleiche Dichtungsart anregt; es entsteht neben ihr die Lyrik, die Liederdichtung, in welcher ebenfalls französische Dichter, die Troubadours, den deutschen voraufgehen. Es bildet sich in dieser Epoche das Rittertum zu allen seinen Eigentümlichkeiten und Besonderheiten aus, mit seinen Sitten und Gebräuchen, mit seiner Religion und Frauenverehrung. Leben und Denken, Handlungen und Gefühle der herrschenden Menschenklassen wandeln sich in allen christlichen Staaten Mittel- und Westeuropas völlig um.

Von solchem Wechsel der Dinge konnte die Frau nicht unberührt bleiben, ja sie tritt so sehr in den Vordergrund der Bewegung, daß sie auf allen Gebieten der Sitte und des geistigen Lebens als das anregende und leitende Motiv erscheint. Freilich mußte sie sich selber verwandeln im Geiste der neuen Zeit. Das Rittertum brachte ihr Verehrung, Galanterie, Schwärmerei entgegen um der Schönheit ihrer Erscheinung willen, für die Eleganz und Grazie, für die erhöhte Bildung, und die Feinheit ihres Wesens und Benehmens.

Die Dichtung feierte die Frau in Liedern und Heldengedichten; sie mußte sich dieser Feier würdig zeigen. Die Frau der vorigen Epoche war mehr die Heroine gewesen, die starke, männlich gebildete und männlich herrschende Frau, dagegen mußte die Frau der neuen Zeit, das Ideal des Rittertums und der Dichtkunst, sich durch ächte Weiblichkeit auszeichnen. Milde trat an die Stelle der Kraft, Eleganz und Anmut an die Stelle unförmlicher Kleidung oder ungraziöser Erscheinung; die Frau wurde zur Dame. Wie das Nibelungenlied in der Gestalt, in welcher es auf uns gekommen ist, beide Epochen vereint, so stehen sich auch in demselben zwei Frauen als Vertreterinnen der alten und der neuen Zeit einander gegenüber, Brunhilde, die starke und gewaltige, und Chriemhilde, die liebliche, in holder, stiller und sanfter Weiblichkeit, die freilich darnach, als ihr das höchste Leid angethan worden, in Rache auflodert wie eine Heldin der wilden Sagenzeit.

Entsprechend solchem Wandel wird denn auch die Schönheit der Frau in der neuen Zeit, die man als die „höfische" Epoche bezeichnet, in ganz anderer Weise geschildert als vorher. Die alte Zeit hatte sich mit allgemeinen Ausdrücken und Vergleichen oder jenen wenigen Eigenschaften begnügt, welche die Merkmale der germanischen Rasse sind. Selbstverständlich bleiben diese, aber es bildet sich ganz im einzelnen ein Kodex der Schönheit, welcher für jeden Teil des weiblichen Körpers oder der weiblichen Schönheit bestimmte Ansichten und Regeln aufstellt, wie sie beschaffen sein müssen.

Nicht mehr die Kraft, die Fülle und Stärke des Körperbaues ist es, welche nunmehr die Schönheit der Gestalt bestimmt, sondern die Schlankheit und zwar die Schlankheit mit besonderer Schmalheit über den Hüften. Die Einengung zur „Taille", obzwar der Ausdruck noch nicht gebraucht wird, ist neue Mode und wird mit Hilfe der Kleidung, zwar nicht mit

einer Schnürbrust oder Korsett, aber durch den Schnitt des Kleides zum Ausdruck gebracht. Das Kleid wird unter den Armen bis auf die Hüften herab ausgeschnitten, d. h. ein Stück herausgenommen und die Lücke wieder durch Bänder zusammen geschnürt. Die Folge ist, und das war eben beabsichtigt, daß das Kleid am ganzen Oberkörper sich eng anlegte und dieser in der ganzen Form und Modellierung sich zeigte. Nacktheit, Dekolletierung war dabei noch ausgeschlossen. Von der Rundung der Hüften aber, an welche sich das Kleid anlegte, fiel es in freien Falten herab bis über die Füße, welche der Anstand nicht sehen lassen durfte.

Durch diese Art der Kleidung, oben eng und unten weit, wurde die Schlankheit, welche der neue Schönheitskodex als erste Bedingung verlangte, vollkommen gewährleistet, Mode und Schönheitsbegriff arbeiten hier im Einklang zusammen und machen die Frau zu einer plastischen Erscheinung, anders zwar, als es die Griechin und die Römerin gewesen war, aber nicht minder edel und kunstgerecht.

Die Bildung des Kopfes, nach den Bildern zu schließen und wie die Dichter es verlangen, ist stets mehr rund und weich als oval und strenge; es ist wohl überhaupt mehr deutscher Typus. Die Stirne wird verhältnismäßig hoch gebildet und soll weiß, offen und gerundet sein. Die Nase von mäßiger Länge, eher kurz als lang, setzt mit kleiner Einsenkung ein und verläuft fast gerade, höchstens mit kleiner Erhebung ihres Rückens. Die Ohren klein und weiß, der Mund klein, aber glühend rosenrot und von schwellender Form, die Wangen voll und blühend, das Kinn rundlich, so verlangen es die Dichter von ihren schönen Heldinnen.

Das stimmt wohl zur germanischen Rasse, aber auffallenderweise ist es nicht desgleichen mit Haar und Augen. Zu den ererbten germanischen Eigenschaften des blonden Haares und

der blauen Augen gesellt sich die besondere Schätzung von braunen Augen und braunem Haar. Die brünette Frau stellt sich in der Schönheit gleichberechtigt der blonden Frau zur Seite, soweit es die Dichtungen betrifft. Die Ursache liegt wohl darin, daß diese epischen Dichtungen, die vom Gral und Parzival, von Artus' Tafelrunde und ihren Helden bretonischen Ursprungs erzählen, schon in französischer Sprache gedichtet waren, bevor sie auch ihre deutsche Form erhielten. Es ist die gallisch-bretonische Schönheit, welche diese gefeierten brünetten Damen vertreten.

Im elften Jahrhundert und auch noch im zwölften wird das Haar von den verheirateten Frauen in zwei langen, mit bunten Bändern umflochtenen Zöpfen getragen. Die höfische Zeit löst die Zöpfe auf, und nun trägt jung und alt, verheiratet und unverheiratet das Haar frei und offen von der gescheitelten Mitte in großwelligen Locken über Schultern und Rücken herabwallend, die schönste und edelste Form, in welcher schöne Frauenhaare überhaupt getragen werden können.

Auffallender Weise, was nebenbei bemerkt sei, folgt die Haartracht des Mannes genau derjenigen der Frau: es ist die gleiche Anordnung, es sind die gleichen freien großgewellten Locken, nur daß die Natur der Länge bei dem Manne die Grenzen gezogen hat. Es ist oftmals an dem Unterschiede der Länge fast allein, daß wir auf den Abbildungen den Mann von der Frau unterscheiden, denn auch sein Rock ist eng und lang und sein Gesicht bartlos. Überhaupt, wie in der vorausgegangenen Epoche die Schönheit der Frau nach der des Mannes geschätzt wurde, so ist es in dieser höfischen Zeit umgekehrt. Am Manne werden nicht die männlichen, sondern die weiblichen Eigenschaften der Schönheit geschätzt. Der Mann richtet sich nach der Frau, nicht die Frau nach dem Manne, und so kann man diese Zeit, trotz der Kriegs-

mäßigkeit des Rittertums, ganz im allgemeinen als eine weibliche Epoche der Kulturgeschichte betrachten, während die vorausgegangene eine männliche war.

Kehren wir zum Kodex der weiblichen Schönheit zurück. Man verlangte die Zähne „schneeweiß, dicht gefügt und klein", Hals und Nacken wohl gerundet und schneeweiß, die Brüste hochstehend, weiß, klein wie gedrechselt, die Beine „grade, weißer als Schloßen, blank ohne alle Schwärze". An Armen, Händen und Füßen sollte man die aristokratische Geburt, den ritterlichen oder höfischen Stand erkennen; ihnen wurde daher auch, insbesondere den Händen, die höchste Pflege zu teil. Die Arme sollten lang, voll, schön gerundet, weiß und weich sein. Wenn das untere Kleid ärmellos getragen wurde, konnten sie in voller Länge sichtbar sein, doch hatte man auch besondere Ärmel, welche man in solchem Falle darüber schob. Die Füße, welche vom langen Kleide gewöhnlich verdeckt waren und daher selten gesehen wurden, waren dennoch in Form, Pflege und Bekleidung sehr beachtet. Sie sollten weiß, klein und zierlich sein, oben hoch und unten in der Mitte hohl, sodaß sich ein kleiner Vogel darunter verbergen könnte. Die Schuhe von feinstem Leder, das aus Spanien kam, oder von Seide, farbig, mit Gold oder Perlen verziert, waren für jeden Fuß besonders gemacht, lagen eng an und liefen in eine feine Spitze aus. So zeigt sie, zierlich und elegant, eines modernen Meisters würdig, das Bild der Superbia, das ist die Personificierung des Stolzes und der Eitelkeit, im leider nicht mehr vorhandenen Manuskript der Herrad von Landsberg. Die auf das prächtigste gekleidete Dame sitzt zu Pferde und enthüllt dadurch ihre Füße den Augen der Welt.

Bedeutungsvoller noch im Kodex der Schönheit wie im vornehmen, höfischen Leben waren die Hände. Sie waren allein, außer Gesicht und Haar, fast immer bloß getragen,

und da sie nicht nur das Zeichen der Vornehmheit bildeten, sondern auch die bevorzugten Vermittler der Liebe und der Freundschaft waren, so wurde ihnen die höchste und die zarteste Pflege zu teil, wie es nur immer von Damen der Gegenwart geschehen mag. Ganz ebenso war auch ihr Schönheitsbegriff. Die Hände sollten weiß sein, weich, lind, klein und zart, schlank gebaut mit langen, gerundeten, sich leicht zuspitzenden Fingern und mit rosigen, blanken Nägeln, in denen man sich spiegeln konnte.

Fügen wir zu allen diesen Eigenschaften noch die weiße, hier und da, wo es sein muß, rosig angehauchte Farbe der Haut hinzu, die am ganzen Körper weich, rein, klar und wie durchscheinend sein sollte, so ist der Kodex der Frauenschönheit im Sinne des zwölften und insbesondere des dreizehnten Jahrhunderts, im Sinne des Rittertums umschrieben. Die Dichter aller Kulturvölker von damals gefallen sich in solchen Beschreibungen und schildern auch wohl den Eindruck, den solche Schönheit auf den Beschauer macht. Und was die Dichter schildern, das ereignete sich auch im Leben. Das Gefühl für Schönheit, das Bedürfnis nach ihrem Anblick war fast verbreitet wie in Griechenland zur Zeit seiner blühenden Kunst, geschah es doch in einer südfranzösischen Stadt, daß die ganze Bewohnerschaft krank wurde, als die schönste Frau der Stadt sich den Blicken entzog, und daß sie wieder gesund wurde, als dieses Wunder ihrer Art auf obrigkeitlichen Befehl sich von Zeit zu Zeit wieder öffentlich zeigen mußte. Freilich, was die künstlerische Darstellung solcher Schönheit betrifft, so war die Kunst dieser Epoche noch keineswegs ihrer vollen Aufgabe gewachsen. Sie läßt nur ahnen, was die Frauen in dieser Zeit sind und bedeuten, und doch ist es eben dieser geläuterte und verfeinerte Schönheitsbegriff, an welchem die Kunst der Menschendarstellung sich erhebt, nur daß sie bei weitem

nicht das Höchste, nicht das Ideal, dem sie nachstrebt, erreicht und somit weit hinter der griechischen Kunst zurücksteht.

III.

Wie im Laufe des zwölften Jahrhunderts die Ansichten über weibliche Schönheit sich verfeinern, so folgt ihnen auch die Kunst in ihrer Darstellung, allein die Kunst bleibt hinter der Dichtung sowie hinter der wirklichen Erscheinung der Frau, der ritterlichen Dame, noch weiten Weges zurück. Und dies gilt mehr noch von der Malerei als von der Skulptur. Beide Künste wachsen ohne Zweifel in der Darstellung der menschlichen Gestalt, allein sie bleiben weit entfernt sie in vollkommener Natürlichkeit und Wahrheit nach dem Leben abzubilden. Die Skulptur, welche auffallenderweise in dieser Epoche rascher vorschreitet, kann wenigstens mit der vollen Rundung der Lebenswahrheit näher kommen; die Malerei hat nur die mit Farbe ausgefüllte Linienzeichnung, die Illuminierung. Die Modellierung mit Schatten fehlt ihr, oder ihre Anwendung ist so gering und unbedeutend, daß sie für die Menschendarstellung nicht in Frage kommt. Und noch dazu sind es ganz vorzugsweise Miniaturen, also fingerlange Figuren, denen wir unsere Kenntnis entnehmen müssen. Wandgemälde mit lebenden Figuren, die ohnehin fast ausschließlich religiösen Gegenstandes waren, sind aus dieser Zeit wenig erhalten. Das Porträt stand noch nicht in Übung; die Kunst war nicht erstarkt genug für solche realistische Darstellung, daher wir bei dem Wenigen, was uns von Abbildungen historischer oder sonst bestimmter Persönlichkeiten erhalten ist, doch immer noch über Ächtheit und Treue in Zweifel gelassen sind.

Und dennoch können wir auch an den so unvollkommenen

Darstellungen der zeitgenössischen Menschen denselben Gang erkennen, auf welchem sich der vornehme Kriegsmann zum Ritter und Kavalier und die Frau der rittermäßigen Kreise zur eleganten und gefeierten Dame umwandelt. Wie die Schönheitsbegriffe lauten, so stellt sich auch die Frau in der Zeichnung dar. Die Figuren werden schlanker, die Taille schmaler, die Kleidung legt sich stramm, faltenlos um Oberkörper, Arme und Hüften und fällt dann in freien Falten auf die Füße. Nehmen wir ein wenig unsere Phantasie zu Hilfe und denken wir uns die Zeichnung vollkommener, so entspricht diese ritterliche Dame ganz der dichterischen Schilderung. Freilich dürfen wir nicht erwarten, Hände und Füße oder den Ausdruck des Gesichts so entsprechend gezeichnet zu sehen, wie sie in Wirklichkeit waren und wie sie verlangt wurden. Und dennoch weiß der Maler genau und verständlich wiederzugeben, was der Dame dieser Zeit eigentümlich und wesentlich war. Die „minniglichen" Frauen, die süßen, holden, anmutigen, schmachtenden in der Liebe, wir können sie aus den Zeichnungen ganz gut heraus erkennen, aus den schlanken und schwanken Gestalten, aus dem Spiel und der Bewegung der sprechenden Hände, aus der seitwärts geneigten Haltung des Kopfes, aus den Blicken der Augen, dem Mienenspiel des Antlitzes. Offenbar sind die Figuren, so klein sie sind, dennoch nach der Beobachtung des Lebens, ich will nicht gerade sagen, nach Modellen gezeichnet, denn dazu verstieg sich noch nicht der Künstler, weder der Maler noch der Bildhauer.

Eher that es noch der Bildhauer, aber auch bei diesem ging das Studium oder die Benützung der Natur nur soweit, als sich eben in der zeitgemäßen Kleidung Antlitz und Hände oder Arme in ihrer Nacktheit sichtbar zeigten. Das Nackte darzustellen oder als Grundlage aller Kunst und Schön-

heit zu nehmen, wie bei den Griechen, das lag nicht im Geiste des Mittelalters. Vielmehr war die Darstellung des Nackten noch aller religiösen Empfindung entgegen und konnte darum auch in der weltlichen Kunst nicht zur Bedeutung gelangen. Das Nackte war vielmehr das Böse, welches vermieden werden sollte.

Dennoch gab es einzelne Gestalten der Kirche, welche nur nackt darzustellen waren und so von der Kunst nicht umgangen werden konnten. Solche Gestalten waren Adam und Eva im Paradiese. An diesen lernen wir auch, wie weit in dieser Epoche die Kenntnis und Darstellung des Nackten gekommen war. Charakteristisch in dieser Beziehung ist z. B. die Statue der Eva am Dome zu Bamberg, einer Arbeit des zwölften Jahrhunderts, bei welcher es der Künstler sicherlich schon auf Schönheit des nackten weiblichen Körpers abgesehen hatte: ein überaus lieblicher Kopf mit regelmäßigen Zügen und freiem, wellig herabfallendem Haar, dabei ein Körper, so männlich im Bau, so gradlinig, ohne schwellende Formen, die Brüste klein, an unrechter Stelle angesetzt, alles so wenig der weiblichen Natur nachgebildet, als ob der Künstler nie eine weibliche Gestalt in voller Nacktheit gesehen hätte.

Dagegen was die bekleidete weibliche Gestalt betrifft, so hat die Kunst des Bildhauers es in dieser Epoche, im zwölften und dreizehnten Jahrhundert, schon zu einer gewissen Höhe, wenn auch nicht zur Vollkommenheit, so doch zu einer Geschicklichkeit gebracht, daß man selbst an der Schönheit der Figuren bereits Vergnügen empfinden kann. Und dabei erkennt man schon eine feine Empfindung für nationale Unterschiede in den deutschen und französischen Frauengestalten, wenn man z. B. die Statuen am Dom zu Corbeil und in einigen anderen Kirchen Frankreichs mit denen im Dom zu Naumburg vergleicht. Jene stellen zwar angeblich Könige und

Königinnen des merovingischen Hauses dar, sind aber in Wirklichkeit fürstliche Personen aus dem zwölften Jahrhundert. Ihre Köpfe, die schlanken, überlangen Figuren der Frauen, zeigen, wie ihr enges, um die Hüften doppelt gegürtetes Kostüm, französischen Typus. Im Gegensatz tragen die fürstlichen Gestalten des Naumburger Doms, Männer wie Frauen, in Kopf, Kleidung, Haltung durchaus deutschen Charakter. Technisch sind sie bereits so weit vorgeschritten, daß man sie als die Repräsentanten einer der Vollendung zustrebenden Kunst betrachten darf. Vom Standpunkt der Schönheit entsprechen die Frauen ganz den Schilderungen ritterlicher Damen vom Kopf bis zu den kleinen Füßen, bis zu den feinen, schmalen, mit allem höfischen Anstand gelegten Hände.

Die Skulptur des Mittelalters hat wohl Vollkommeneres, aber kaum Schöneres und Edleres geschaffen. Nicht die kirchlichen Gestalten waren es, welche diese Richtung auf das Schöne hervorriefen und die Schöpfungen des Bildhauers veredelten, sondern der Anschluß an das höfische Leben und die Darstellung der minniglichen Frauen. Weltliche Scenen, Genrebilder ritterlichen Lebens, auf welchen die Damen die Hauptrolle spielten, wurden daher auch mit Vorliebe behandelt, wenn nicht im großen, so doch im kleinen. Zeugen dessen sind die zahlreichen Elfenbeintafeln, seien es Teile von Kästchen oder die Rückseiten von Handspiegeln, welche ritterliche Herren und Damen in mancherlei Scenen darstellen. Man sieht Liebespaare im Walde und an der Quelle, getroffen von den Pfeilen Amors, vielmehr von den Geschossen der Königin Minne, Jagden zu Pferde, an denen auch die Damen teilnehmen und dem flüchtigen Hirsch folgen, beliebte Darstellungen der Erstürmung einer Minneburg, welche von den Damen verteidigt, von den Herren bestürmt wird: Leitern werden angelegt, Blumengeschosse fliegen hinauf und hinab,

die Damen machen mit blumengekrönter Lanze einen Ausfall aus dem Thore und führen Gefangene heim; die Ritter steigen hinauf auf die Zinnen und schließlich ergeben sich die Damen und mit Küssen und Umarmungen wird der Friede geschlossen und gefeiert. Auf allen diesen in Hochrelief geschnitzten Elfenbeintäfelchen, welche zum Teil mit großer Feinheit und Durchbildung gearbeitet sind, tragen die Damen leicht erkennbar die Züge ihrer Zeit, die schlanken Gestalten, die runden lieblichen Köpfe mit aller Holdseligkeit und Anmut der Geberden, und sprechen deutlich, was sie sind und was sie sagen wollen.

Selbstverständlich können sich auch die Gestalten der heiligen Frauen diesem Zuge der Zeit und dieser Richtung der Kunst nicht entziehen, aber sie folgen der weltlichen Kunst und gehen nicht voran. Es ist noch zu viel Tradition in ihnen aus ernsterer Zeit, selbst von antiker Art, zumal in ihrer Bekleidung, welche den antiken Charakter langsamer aufgiebt. Daher behalten die Statuen der Heiligen länger die weitfaltige Gewandung; obwohl sie selber schlanker werden, schmiegt sich ihre Bekleidung doch nicht so dem Oberleibe an, wie dies bei den Frauen der höfischen Zeit der Fall ist. Dies gilt auch von der Jungfrau Maria, welche in altchristlicher Zeit in der Kunst als römische Matrone begonnen hat, dann als Mutter des Heilandes, als ältere Frau von ernstem, strengem Charakter, oft in erschreckender, mindestens sehr unschöner Gestalt, verehrt und dargestellt wird. In höfischer Zeit ändert sich das nun. Alle Tugenden, alle Schönheiten werden auf sie gehäuft nach den Begriffen der Zeit, sodaß sie nun zum Vorbilde der ritterlichen Frauen wird. Wenn auch nur im Geiste und in der Dichtung, wird sie mit Liebe verehrt wie eine Dame und in Gedichten besungen und erhält den Beinamen Madonna, d. i. meine Herrin, meine Dame, gleich der verehrten Herrin des Ritters. Es ist die Epoche des blühend-

sten Madonnenkultus, der dem höfischen Frauenkultus in innerlichster Verwandtschaft zur Seite geht, wie die Himmelskönigin neben der Königin Minne.

Diese Wandlung spricht sich auch in der künstlerischen Darstellung aus. Der Künstler leiht der Madonna alle die Züge der Schönheit und der Anmut, welche er den ritterlichen Damen seiner Zeit absieht. Er macht sie zur schönen Frau, giebt ihr Schlankheit und biegsame Haltung, läßt sie schmachten mit der seitwärts geneigten Wendung des Hauptes und macht ihre Kleidung kostbar und am Oberkörper so anschmiegend wie bei der Weltdame. Aber wie sehr auch minniglich verehrt, bleibt sie doch — oder wird vielmehr Himmelskönigin, sei es mit der Mondsichel zu Füßen, sei sie thronend mit dem Jesuskinde auf dem Arm, sei sie von Christus gekrönt. In jedem Falle ist sie zur Göttin der Schönheit geworden, eine Venus, aber voll bekleidet, mit dem Kinde auf dem Arm, nicht in göttlicher Nacktheit.

Um die Mitte des vierzehnten Jahrhunderts tritt eine Wendung in der Kulturgeschichte ein. Die höfische Periode hat ausgelebt und läßt nur noch leise Nachlaute verklingen; an die Stelle des Idealismus, welcher der ritterlichen Zeit in Kunst, Dichtung und Leben zu eigen gewesen, tritt ein ausgesprochener Realismus. Dieser, auf die unmittelbare Natur und ihre Nachbildung sich stützend, führt zwar technisch zur Kunstvollendung, zur vollkommensten Darstellung des Gesehenen, giebt aber das Streben nach idealer Schönheit auf, welches der höfischen Epoche ihren reizvollen, ihr eigenen Charakter gegeben hatte. Der verfeinerte Schönheitsbegriff, der unter der Herrschaft der minniglichen Frauen einmal sich herausgebildet, kann zwar nicht aufgegeben werden, aber er wird verändert durch die Mode, welche gleichzeitig ihren Anfang nimmt und der Welt ihre Gesetze vorschreibt.

Kunst, Mode, Dichtung (oder vielmehr der Mangel der letzteren, denn was sie schafft, ist nur noch gereimte Prosa oder Künstelei), diese drei Faktoren wirken nun wiederum zusammen die Erscheinung wie die Darstellung der Frauen vom Standpunkt der Schönheit zu verändern. Einen Nachklang der idealen Zeit vernehmen wir und erkennen wir noch in der kölnischen Kunst der zweiten Hälfte des vierzehnten Jahrhunderts, welche ihre Heiligen ganz ideal, wie vom Irdischen gelöst, darstellt, seraphische Gestalten, wie der Erde entrückt, ohne Individualität, ohne Blut, lange, schmale Gestalten, von edler Haltung und schönem Antlitz, voll himmlischer Entsagung. Ohne Zweifel steht solche künstlerische Darstellung in Beziehung mit den Predigten und dem weltentsagenden Leben der „Gottesfreunde", welche damals zu Köln in der reichen und großen Stadt, der ersten Deutschlands, ihren Sitz aufgeschlagen hatten. Wie sie, das Irdische aufgebend, ein himmlisches Seelenleben erstrebten, so wurde ihre Kunst körperlos, aber seelenvoll. Doch das war nur eine Periode und in dieser eine fast lokal beschränkte Erscheinung. Noch bevor das Jahrhundert zu Ende ging, trat auch in Köln der Realismus auf und stellte die Heiligen körperlich dar, wie die Menschen auf Erden waren, ohne ihnen vor der Hand das Seelische zu nehmen.

Betrachten wir uns diese irdischen Menschen, d. h. die Frauen, wie sie sich in der neuen Zeit veränderten. Die Wandlung läßt sich mit kurzen Worten angeben: die edle Einfachheit und Natürlichkeit verschwand und ging hinüber in Buntheit, Seltsamkeit und Bizarrerie der Trachtenformen; der plastische Charakter der bisherigen weiblichen Erscheinung verwandelte sich in einen malerischen. Den Vorteil davon hatte auch die Malerei, nicht die Plastik, welche weiche Formen, Schwung und Fluß der Linien, Ruhe in Schatten und Licht

verlangt, wenig aber mit den bunten Seltsamkeiten der Mode von damals sich verträgt.

Das Kleid der Frauen, das bis dahin durch seine Einziehung nur die Schlankheit der Gestalt hatte heben sollen, legt sich nun in fortschreitender Enge dem Oberkörper und den Hüften so an, daß die Formen sich abzeichnen, als wären sie nackt. Gleichzeitig tritt eine andere bedeutungsvolle Mode auf, die Dekolletierung. Der Rand weicht von Nacken und Schultern herunter, entblößt dieselben, und unten setzt als Schleppe sich an, was oben wegfällt. Diese Mode wächst so heran, daß im fünfzehnten Jahrhundert nicht selten Brust und Rücken bis gegen den Gürtel herab entblößt werden. Der Künstler erhält damit eine andere Aufgabe: er muß sich nunmehr auch mit der Darstellung des Nackten beschäftigen. Dies ist aber nur die eine Richtung in der weiblichen Kleidung. Wie es dieser Zeit, da das Mittelalter scheidet und die neue Zeit heraufzieht, zu eigen ist, stehen die Extreme nebeneinander. Zur Seite der engen, mehr und mehr den Körper entblößenden Kleidung geht eine weite, verhüllende, faltenreiche Mode, während Jünglinge und Greise Arme, Nacken und Schultern entblößt haben. Dazu hat der Kopf die abenteuerlichsten Formen von Hüten und Hauben oder sonst formlosen Gebäuden zu tragen, deren Darstellung in Stein oder Erz oder Holz der Plastik fast unmöglich wäre. Kommen nun noch die bunten, gemusterten Kleiderstoffe dazu, die glänzenden Brokatstoffe und die reichen Sammete Italiens und der niederländischen Fabrikstädte, so ist es die Malerei, welche ein ergiebiges Feld der Arbeit findet, während die Plastik minder günstig gestellt ist. Jene hebt sich an der realen Darstellung, ohne freilich mit derselben das letzte und höchste Ziel zu erreichen; diese aber, die Skulptur, sinkt fast zur Häßlichkeit herunter. Das Streben nach Schönheit liegt

in dieser Periode ganz außerhalb ihrer selbstgestellten Aufgaben, nordwärts der Alpen wenigstens und zumal in Deutschland. Italien geht einen anderen Weg, wie später dargestellt werden soll.

Der reale Weg der Kunst hat den Vorteil, daß wir die Menschen kennen lernen, wie sie damals waren und sein wollten. Dies können wir um so leichter erkennen, als gleichzeitig und im engsten Zusammenhang mit dieser Richtung das Porträt als neuer Kunstzweig auftritt, und zwar alsbald, wie in der alten niederländischen Schule der Van Eycks, mit höchster Kunstvollendung, was die Treue betrifft, aber auch ohne jegliche Spur der Idealisierung. Wohl aber erkennen wir an ihnen, besser noch als an den genreartigen Miniaturen, sowie an den religiösen Bildern, wie die Mode die Schönheitsbegriffe verändert hat.

Eine Veränderung, welche die Mode im Leben wie in der Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts herbeigeführt hat, besteht in der überaus hohen Stirne. Ihr zu Gefallen rasieren sich die Damen das Haar von den Schläfen und über der Stirne hinweg, sodaß es in einem hohen Bogen über das Haupt hinwegläuft. Das ist allgemeine Sitte. Am burgundischen Hofe setzten die Damen dazu noch ihre hohen Hauben so auf, daß darunter das übrige Haar gänzlich verschwand. Während in der höfischen Zeit das Haar der Frauen in vollkommener Freiheit den schönsten Schmuck der Tracht gebildet hatte, wird es nun von den höchsten Damen versteckt, als existierte es gar nicht mehr; der Kopf erscheint wie kahl und nackt. Wenn die deutschen Bürgerfrauen mit ihren großen weißen Hauben dasselbe thaten, so mag man darin noch eine Nachwirkung der frommen und entsagenden Epoche des vierzehnten Jahrhunderts sehen. Ganz im Gegenteil ließen die

Männer das Haar in langen künstlichen Locken auf die entblößten Schultern fallen.

Die hohe, runde, ausrasierte Stirne mit den kahlen Schläfen teilten in der kölnischen und niederländischen Kunst die heiligen Frauen mit den Damen der Welt. Auf den überaus lieblichen, realistisch schon vorgeschrittenen Bildern der Kölner Malerschule, nicht jener seraphischen, von denen schon die Rede war, sondern denen der Schule von Meister Wilhelm und Stephan Lochner im Anfange und in der ersten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts haben Madonnen und andere heilige Frauen die hohe gerundete Stirne. Sie sind überhaupt nicht schön im Sinne idealer Formen, wozu die Kunst der höfischen Zeit wenigstens Absicht und Bestreben und auch vielfaches Gelingen zeigte. Die Bilder Stephan Lochners, wie das große Dombild, haben viele liebreizende Frauen und doch keine von edler Schönheit der Formen oder des Antlitzes. Selbst die überaus liebliche „Madonna im Rosenhag" hat ihre Schönheit mehr in der ganzen Erscheinung des Bildes, in der Anmut der jungen Gestalt und im Ausdruck der Seele, als in körperlichen Formen und Reizen. Zu der überhohen, von blondem Haar umwallten Stirne gesellen sich schwache, lichte, fast nicht gesehene Augenbrauen, kleine unbedeutende Augen mit gesenkten Lidern, eine grade, aber zu schmale Nase, ein viel zu kleiner, süßlicher Mund und ein rundes, gewöhnliches Kinn bei vollen, runden, roten Backen. Die Brust ist arm und dürftig, selbst die Hände, obwohl die Finger lang und schlank, sind doch ohne Anmut in Haltung und Bewegung gezeichnet und haben nichts von der aristokratischen Schönheit der Frauenhände in der Minnezeit. Es ist der Typus der Mädchen und jungen Frauen, wie es noch heute in den deutschen Städten der gewöhnliche ist, frisch, gesund, nicht häßlich, aber ohne Grazie und ohne eigentliche

Schönheit. Es scheint freilich auch mit den vornehmen Frauen damals in der Heimat der deutschen und niederländischen Malerschulen nicht besser gewesen zu sein, denn was sich an Porträts oder Statuen von hohen und fürstlichen Frauen, so vom burgundischen Hofe, erhalten hat — beispielsweise sei an Karls des Kühnen Gemahlin und Tochter erinnert, — das zeugt keineswegs von körperlicher Schönheit.

Für solchen Mangel an formeller Schönheit muß die tiefe Innerlichkeit entschädigen, welche die Künstler ihren heiligen Frauen mitzuteilen verstehen. Bei körperlicher Unschönheit empfinden wir mit innigem Vergnügen die seelische Schönheit. Madonna empfängt die Botschaft des Engels mit völliger Hingebung, Maria die Mutter liebkoset ihr Kind, wie nur eine liebende Mutter es vermag. Mit solcher Tiefe der Empfindung und solcher ausdrucksvollen Geberde vermochte die Kunst der höfischen Zeit ihre heiligen Frauen noch nicht darzustellen.

Diese Fähigkeit war der deutschen und niederländischen oder altflandrischen Kunst in gleicher Weise gegeben, wie sie auch beide noch der Formenschönheit ermangelten. Die altniederländische Kunst, die Schule der Van Eyck, van der Goes, van der Weyden, Memling hatte aber noch ein anderes Mittel, ihre heiligen Frauen, Katharina, Agnes, Barbara, Magdalena u. s. w., wenn nicht zu schönen Frauen, doch zu schönen weiblichen Erscheinungen zu machen. Die Maler stellten sie dar als vornehme fürstliche Frauen, angethan mit Kleidern von den kostbarsten Stoffen, behängt und besteckt mit teurem Schmuck, mit reichem Kopfputz, elegant beschuht, selbst mit bestickten oder mit Perlen und Steinen besetzten Handschuhen. Es sind nicht entsagende Heilige; sondern Königinnen, Prinzessinnen, Damen der höchsten Stände. Sie haben auch vornehme Haltung, edlen Anstand, feine, weiße, schlanke aristokratische Hände und

zuweilen gelingt es auch dem Maler, wie z. B. Memling, einen schönen Kopf auf solche vornehme und reichgeschmückte weibliche Gestalt zu setzen. Das ist aber Ausnahme. Meist sind die Züge unschön, die Madonnen zumal sind nicht mehr Vorbild dessen, was dieser Zeit noch für schön galt, sondern ältliche Frauen mit sehr bürgerlichen Gesichtern.

In dieser Richtung ging die Kunst weiter, bis die italienische Renaissance neue Anschauungen brachte. Was der früheren Zeit für schön gegolten hatte, das verwandelte sich durch Übertreibung geradezu in Häßlichkeit. Die zahlreichen Kupferstiche dieser zweiten Hälfte des fünfzehnten Jahrhunderts, wie die von Martin Schongauer, Israel von Meken, sind darin besonders lehrreich. Die Schlankheit wird zur Magerkeit, zu armseliger Dürre aller der Teile des Körpers, welche die Schönheit voll und gerundet verlangt; die Arme und Hände werden überlang und fleischlos, die Finger wie Spinnenbeine, unschön in Form, unschön in der Haltung, alle Gelenke an Händen, an Fingern, am Ellbogen, an Knieen treten wie häßliche Knorpel heraus — kurzum, das Schönheitsideal dieser Künstler ist das Gegenbild der Natur, das Gegenbild dessen, was die vorausgegangene Epoche als schön erkannt und empfunden hatte. Die Frauen dieser Künstler predigen den Satz: eine schöne Seele muß in einem häßlichen Körper wohnen.

Man kann nicht sagen, daß die Bildhauer oder vielmehr Bildschnitzer dieser Zeit — denn Holz war nordwärts der Alpen das bevorzugte Material — gerade auf absichtliche Darstellung des Häßlichen ausgegangen wären, aber ebensowenig lag ihnen an äußerer oder formeller Schönheit ihrer weiblichen Heiligen, selbst wenn sie dieselben mit reich verzierten Kleidern umgaben oder ganz vergoldeten. Sie nahmen eben Frauen oder Männer, wie sie dieselben in ihrer Umgebung fanden, ohne alle Wahl. Die ersten besten Männer aus dem Volke

genügten ihnen als Apostel mit aller Derbheit ihrer Formen, der Gemeinheit von Händen und Füßen, der Gewöhnlichkeit ihrer Köpfe, mit ihren ordinären Zügen und ihrer unedlen Haltung. Die natürliche Bemalung ihrer zumeist gewöhnlichen Tageskleidung beraubte die ganze Erscheinung dieser sehr irdischen Gestalten noch mehr ihres heiligen Charakters. Es war mit den heiligen Frauen nicht anders. Von Schönheit selten eine Spur, wenn nicht der absichtslose Zufall dem Künstler ein entsprechendes Modell zugeführt hatte. Die Innerlichkeit des Ausdrucks, die Tiefe der Empfindung, die Frömmigkeit und Andacht in Haltung und Geberde mußten Idealität der Erscheinung, Schönheit der körperlichen Formen ersetzen.

Daß beides sich vereinen läßt und beides vereint erst die volle Höhe der Kunst bedeutet, davon scheinen die nordischen Künstler noch keine Ahnung gehabt zu haben. Wenn sie es einmal trafen, so begünstigte sie der Zufall, nicht Absicht. Und doch hatte am Schlusse des fünfzehnten Jahrhunderts die italienische Kunst schon vollkommen diese Höhe erreicht, und die Menschen waren sich dessen bewußt.

IV.

In Italien hat niemals die realistische Kunst jene Richtung angenommen, welche, verzichtend auf jedes Streben nach Schönheit, sich mit dem begnügt, was grade das Leben dem Auge darbietet. Selbst in jenen Zeiten, da die Fähigkeit der Kunstübung tief gesunken war, erkennt man noch wenigstens die Absicht nach Schwung und Größe. Als die Kraft der Darstellung einigermaßen wiedergewonnen war, tritt auch der Wunsch nach Schönheit wieder hinzu und bleibt, als im Norden der Alpen der beginnende Realismus zu so vielen Seltsam-

keiten führt, die Erscheinung der Menschen in Mode und Kostüm bizarr macht und endlich selbst in das Häßliche hinüber zieht.

Ganz anders in Italien, wo die gleiche Richtung des Geistes und der Kunst zu ganz anderen Resultaten führt. Zu jener Zeit, im vierzehnten Jahrhundert, da die Kleider der Frauen sich von oben verkürzen und was übrig bleibt, in unnatürlicher Enge Brust und Hüften umlegt, tragen die vornehmen Italienerinnen noch schlicht vom Halse in mäßiger Enge herabfallende Kleider bei edler Haltung des schlanken aufrechten Körpers. Petrarcas Laura, Dantes Beatrice und viele andere Frauen auf den Gemälden dieser Zeit sind wahre Muster für die Bildhauerkunst wie einst die Griechinnen in ihren umgelegten Gewändern, nur anders freilich in Schnitt und Art. Es ist ein anderer Charakter der Tracht, die eine umgelegt, die andere angezogen, und doch beide gleich würdevoll, gleich geeignet zu künstlerischer, insbesondere plastischer Gestaltung. Auch in späterer Zeit, im Laufe des fünfzehnten Jahrhunderts, da die Moden immer wunderlicher, immer seltsamer, willkürlicher werden, folgen die Italienerinnen ihren nordischen Genossinnen nur mit gewisser Maßhaltigkeit und weisen die Bizarrerien von sich, was man von den jungen italienischen Stutzern nicht sagen kann. Die italienischen Frauen nehmen das Reiche und Malerische aus den nordischen Moden an, aber mit Maß und Geschmack.

So bleiben denn auch in Italien die Schönheitsbegriffe, wie sie in der höfisch-ritterlichen Zeit sich ausgebildet haben, nur daß der südliche Typus dem nordischen, der bräunliche dem blonden gegenüber steht. Um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts stellt ein italienischer Schriftsteller, der eine Schrift „über die Schönheit der Damen" verfaßte, Ansichten auf, wie sie in der vorausgegangenen Epoche gültig waren,

jedoch nicht ohne Abweichungen nach dem Modegeschmack. So soll die Stirne hoch und breit sein, aber weiß und glänzend, Das Maß der Frau — in dieser Genauigkeit spricht schon die vorgeschrittene Kunst — soll sieben und eine halbe Kopflänge nicht überschreiten. Die Augen sollen schwarz sein, entsprechend der Südländerin, doch zieht die gewöhnliche Ansicht die bräunlich-dunklen Augen fast vor. Die Wangen sollen weiß sein, wie überhaupt der blasse Teint für schön gilt, aber nicht von der matten Bläße, welche gleich dem Schnee erglänzt. Die Nase wird verlangt schlank und fein, grade mit leichter Erhöhung, ein wenig gefärbt, aber nicht rot, der Mund klein, aber nicht scharf noch platt, die Lippen nicht schmal, wenn auch zart und so rot, daß ihre Farbe sich vom umgebenden Inkarnat abhebt. Rosig soll auch das Kinn sein, rundlich mit zwei Grübchen zur Seite des Mundes. Die Haare sollen „nach der Meinung aller, die darüber geschrieben haben" — Firenzuola scheint also nicht damit übereinzustimmen — blond sein, und zwar entweder wie Gold oder wie Honig, kraus, dicht und lang und dabei glänzend wie die Strahlen der Sonne; der Nacken weiß, nur leicht rötlich angehaucht, der Hals grade, rund, eher etwas lang als kurz, weiß ohne alle Flecken und, wo er an die Brust ansetzt, eine Fontaine von Schnee enthüllend. Des Weiteren werden die Arme weiß und rund verlangt, fleischig, auf den Schwellungen leicht gefärbt und von sanften Linien in der Form, die Hand weiß, insbesondere auf der oberen Seite, groß, ein wenig fleischig, voll und rund, die innere Hand hohl und rosig beschattet, die Linien klar und fein, nicht quer einander durchschneidend, die Finger lang, trocken, zart, nach dem Ende sich zuspitzend, die Nägel klar und rosenrot wie ein Rubin oder wie Granatenblüte, nicht lang noch rund noch viereckig. Die Schenkel sollen nach unten schmal sein, oben stark und weißer als der Schnee.

So stellten die Italiener noch das Muster auf, als die Kunst des Nordens schon vom Realismus zur Häßlichkeit der Formen geführt wurde. Und die Kunst, die ebenfalls vom Realismus bereits geleitete Kunst Italiens folgte diesem Kodex, und so gelangte sie dazu, eine echt italienische, echt nationale Kunst zu werden, ruhend auf dem Studium der eigenen Menschen und doch zu den schönsten und vollendetsten Formen und Gestalten gelangend.

Freilich nicht sofort. Sie hatte etwa hundert Jahre oder etwas länger zwei verschiedene Wege zu durchwandern, welche sie grade nicht abseits des Ideals führten, aber sie doch von der Erlangung der vollen Schönheit in eigener Art abhielt oder ablenkte. Der eine Weg war derjenige der Schule von Giotto und seinen Genossen bis auf den frömmsten von ihnen, Fra Angelico. Man nennt Giotto schon einen Realisten, und er war es auch, verglichen mit den steifen, typischen Gestalten seiner Vorgänger, aber die Freiheit und Individualität, welche er seinen frommen oder laienhaften Menschen zu geben verstand, war noch gering im Verhältnis zur vollendeten Lebensdarstellung. Seine Frauen mit ihren langen, schlichten Gewändern, schön in ihrer Art, noch vom idealen Typus der eben vorausgegangenen Kulturepoche, zu regungslos, zu passiv, entbehren noch der Beweglichkeit des Lebens und der vollen Formen, wie sie dem Leben angehören. In einer Beziehung, was Teilnahme am Leben, was reichere Formen betrifft, ist Fra Angelico, der Schluß dieser Richtung, vorgeschrittener, wie denn seine Nebenfiguren auf den religiösen Gemälden mehr der wirklichen Umgebung, den Kirchenbesuchern von Florenz, entnommen scheinen, aber bei der Madonna, wie den sonstigen heiligen Figuren zehrt die Seele den Körper auf. Über der Tiefe und der Frömmigkeit des Ausdrucks, über der himmlisch reinen Stimmung, welche über

allen Bildern dieses frommen Meisters ruht, hat der Maler selbst den Körper vergessen, und der Beschauer vergißt denselben mit ihm. Er verlangt nicht nach der Schönheit der Körperformen, die aber durchaus nicht darum unschön oder gar häßlich sind, wie so häufig in der gleichzeitigen nordischen Kunst. Beabsichtigt ist nur die Schönheit der Seele. Es ist auch Idealität, aber nicht diejenige, welche zur letzten, formellen Höhe der Kunst emporführte. Seine Frauen sind zu himmlisch, zu seraphisch, zu abgezehrt für dieses Leben.

Ganz anders die zweite Richtung, welche gleichzeitig auf die italienische Kunst einwirkte und sie eine Zeitlang, teilweise wenigstens, von ihrer eigenen Art abzulenken strebte. Gleichzeitig neben dem Aufkommen der realistischen Richtung, im vierzehnten Jahrhundert, war die Antike wieder entdeckt worden, welche ja einen der wesentlichsten Faktoren, auf dem Gebiete der Litteratur, der geistigen Kultur den Hauptfaktor des neuen glorreichen Zeitalters der Renaissance bilden sollte. Das Wiederauffinden und Wiederstudieren der Schriften des Altertums mußte auch die Aufmerksamkeit auf die antike Kunst und ihre Überreste lenken, und als man sie aufgefunden hatte, stand man staunend vor einer ganz anderen Art von Kunst, als sie das Mittelalter geschaffen hatte und als sie damals in Italien noch in der Zeit des Cimabue geübt wurde. Hier traditionell steife Gestalten, typisch frommer Ausdruck, Unfähigkeit, wirklich schöne Köpfe darzustellen, unfreie, gebundene Bewegungen, magere Leiber, Flucht vor der Nacktheit, lange formlose Gewänder, lange gerade Linien der Falten, in allem Unfreiheit, Gebundenheit durch fromme Tradition oder Unfähigkeit. Dem gegenüber die volle rücksichtslose Freiheit in Gestaltung und Bewegung, nur von dem Maße der Anmut nach dem Willen des Künstlers gezügelt; die natürlichen Formen des Körpers, die männlichen wie die weib-

lichen, in enthusiastischer Liebe zur Schönheit zur höchsten Idealität entwickelt und unbekleidet in ungenierter göttlicher Nacktheit dargestellt. Die Gewandung der bekleideten Figuren war unter Berücksichtigung des Stofflichen sowie der darunter hervorquellenden Körperformen, in sanft verfließende Falten gelegt, oder immer noch schön und natürlich gestaltet, wenn, wie beim Tanze, von rascher Bewegung geschwungen. Es war eine andere Kunst, ein anderer Geist, eine andere Welt. Das Heidentum in all der Fülle und Eigenart von Schönheit, welche es geschaffen hat, trat in seinen Resten, die man noch besaß oder entdeckte, dem der unfreien, unvollkommenen, der formell aller Schönheit ermangelnden christlichen Kunst, wie sie damals in Italien vor Giotto geübt wurde, entgegen. Kein Wunder, daß die Schöpfungen der klassischen Völker, diese still redenden Marmorreste, im gleichzeitigen Verein mit der klassischen Litteratur und der antiken Bildung zum Siege gelangten und eine neue Glanzepoche der Kunst mit heraufführen halfen. Wenn es auch nicht bei ihrer Nachahmung blieb, so lösten sie doch die italienische Kunst von den Fesseln des Mittelalters; sie machten die Menschen frei und erkannten vor allem die göttliche Schönheit im Nackten und lehrten sie lieben, studieren und darstellen, erst in strenger Nachahmung, dann in nationaler Freiheit.

Wie die Bildwerke von Marmor sich zuerst den Blicken aufdrängten, so war auch ein Bildhauer der erste, der in bemerkenswerter Weise sie nachahmte: Nicola Pisanos Figuren an der Kanzel im Dome zu Pisa erscheinen uns wie klassische Gestalten des Altertums in Fülle des Leibes, in Bildung und Gewandung, so treu schließen sie sich ihren Vorbildern an, insbesondere die weiblichen Gestalten. Man glaubt römische Matronen oder römische Jugend in ihnen zu sehen. Viele folgten dem Beispiel. Unter den Malern ist es vor allem

Mantegna, der größte dieser Richtung, der trotz der strengen und gewaltigen Kraft seiner realistischen Köpfe, mit Vorliebe in Stoff und Art der klassischen Kunst arbeitete. Sein Triumphzug Cäsars bietet ein großartiges Beispiel; seine tanzenden halbnackten Musen mit leichten, fliegenden Gewändern sind wie einem klassischen Relief nachgezeichnet.

Hier bei Mantegna ist Griechisches und Italienisches noch unvermittelt nebeneinander, bei Sandro Botticelli, der auch noch auf dem Boden der Antike zu stehen glaubte, ist die Verschmelzung schon eingegangen, aber noch nicht zum reinen italienisch-originalen Charakter ausgebildet. Trotz seiner Madonnen, die übrigens aus freierem, männlicherem Geiste geschaffen sind als diejenigen des frommen Fra Fiesole oder seiner Zeitgenossen, liebte er das Nackte wie ein Künstler der klassischen Zeit. So das wunderschöne Bild der aus dem Meere geborenen Aphrodite, welche, stehend auf einer Muschel, über die Wogen dahinfährt, völlig nackt, nur mit ihrem rotgoldenen reichen Haar sich deckend. Ein völlig antiker Gegenstand — und soll es auch sein — aber wie anders in der Auffassung, wie anders in Art und Schönheit der weiblichen Gestalten! Diese Venus mit ihrer höchst eigenartigen Grazie, schlank und schmiegsam, schwellend und doch maßvoll, in allen ihren Linien rhythmisch und harmonisch bewegt, sie ist keine Griechin und kaum eine Italienerin zu nennen. Sie ist eine eigene Schöpfung Sandro Botticellis, ein Geschöpf seiner Phantasie, wie alle seine Frauengestalten, welche diesen besonderen, nach Schönheit strebenden Frauenmaler so leicht kenntlich machen.

Wenn seine Frauengestalten weder antik noch italienisch sind, so sind diejenigen anderer großer zeitgenössischer Maler, Masolino, Masaccio, vor allem Ghirlandajo schon ganz italienisch. Diese Künstler studieren die italienischen Frauen und

stellen sie in ihrer Art realistisch dar, aber mit der Wahl nach der Schönheit. Ja mehr noch, sie porträtieren dieselben, aber nicht um Porträts vorzustellen, sondern sie setzen sie mitten hinein, wie sie sind, wie sie leben, wie sie in ihrer Kleidung und Haltung erscheinen, mitten in die religiösen Bilder. Ihre Madonnen und andere heilige Frauen sind Frauen oder Damen ihrer Freundschaft oder Bekanntschaft. Taucht eine neue Schönheit im Leben auf und wird zur Berühmtheit durch ihre Schönheit, sei sie Prinzessin oder Maitresse, sie wird sich auch alsbald im Bilde dargestellt finden. Auf den schönen Bildern Ghirlandajos im Chor der Kirche von Santa Maria Novella in Florenz, welche das Leben der Maria schildern, erscheint mitten in den Scenen als Besuchende, als Mitwirkende die hoch angesehene Familie des Tornabuoni, durchaus vornehme schöne Frauengestalten, alt und jung, in reicher Kleidung und von bewußt edler, stolzer Haltung. Sie kommen zur heiligen Anna, als treten sie in einen anderen florentinischen Palast und machten ihren Besuch bei einer anderen der großen Familien.

Wie bei Ghirlandajo, so bei den anderen großen Meistern von Florenz zu dieser Zeit gegen das Ende des fünfzehnten Jahrhunderts. Will man die Florentinerinnen kennen lernen, so muß man sie auf den Heiligenbildern betrachten. Dieselben Schönheiten, welche man täglich auf den Straßen, in den Kirchen, bei Festlichkeiten sah und bewunderte, dieselben sah man als Madonnen, als Magdalenen und andere heilige Frauen in ihrer vollen Schönheit und Natürlichkeit, oft vielleicht nicht einmal in veränderter Kleidung. Volk und Vornehme nahmen keinen Anstand daran. Die letzteren waren in ihrem Glauben durch den Humanismus schon selber und völlig Heiden geworden, und wie die Alten der blühenden klassischen Zeit, erfreuten sie sich so enthusiastisch an der Schön-

heit, an der fremden wie an der eigenen, daß sie sich, wie als Heilige so auch völlig nackt unter dem Bilde der Venus malen ließen. So die schöne Herzogin von Urbino auf ihrem Bilde in Florenz, wie Tizian sie gemalt hat. Die völlige Nacktheit gab keinen Anstoß mehr; sie hatte Einlaß gefunden in das Haus wie in die Kirche, einerlei, wer als Modell gedient hatte; man redete selbst davon, schönen Frauen, den Maitressen der Fürsten, Tempel zu errichten.

Fand solche Verbindung von Kirche und Welt auch keinen Anstoß, weder im Volke noch bei den Gebildeten, so erstand ihr doch aus der Geistlichkeit ein gefährlicher Feind in dem Mönche Savonarola, der die Kraft seiner tief in die Gemüter eindringenden Predigten gegen das luxuriöse Leben und das weltliche Treiben der Florentiner richtete. Er fand es anstößig und der Kirche unwürdig, daß man dieselben Personen, die man noch unter ihnen wandeln sah, deren Leben nicht immer tadellos war, deren Gedanken man dem klassischen Heidentum zugekehrt wußte, wegen ihrer Schönheit im Bilde als Heilige verehren sollte. Viele stimmten ihm zu, und viele Bilder der Art fielen seinem Eifer zum Opfer, und in der That wurden so die Figuren der Straße oder des öffentlichen weltlichen Lebens nicht mehr so direkt in die frommen und heiligen Bilder verpflanzt. Welt und Kirche schieden sich, freilich nicht ohne in der Vollendung der Kunst, in der Schönheit und im gemeinsamen Ideal ihre Einheit zu finden. Das Porträt wurde zum selbständigen Kunstzweig und gedieh als solcher zur höchsten Kunstvollendung. Es sei nur beispielsweise an Lionardos Mona Lisa oder Raffaels Johanna von Arragonien erinnert. Die Figuren der kirchlichen Kunst aber trennten sich nur so weit vom Leben, als sie zum Ideal erhoben und das Persönliche, Individuelle ihnen abgestreift wurde.

In dieser Beziehung hat jeder der großen Maler dieser Zeit seinen eigenen weiblichen Typus, der in den Hauptfiguren seiner Bilder wieder und wieder kehrt. Es sind meist die Formen und Züge der Geliebten oder Frauen der Maler, wie bei Fra Filippo Lippi, Sodoma, Perugino, Andrea del Sarto, zuweilen von Frauen niederen Standes, welche die Kunst zu idealer Schönheit umbildet. Um dieser Herkunft willen haben sie denn auch die individuelle Erscheinung bewahrt, welche einerseits ihre Wahrheit und Lebensfähigkeit sichert, anderseits sie zu Schöpfungen ihres bestimmten Meisters stempelt. Manche Maler wechseln ihre Ideale, andere halten daran fest durch das ganze Leben.

So hat Lionardo da Vinci sich nie von dem Ideal seiner Mona Lisa frei machen können und auch nicht wollen, denn er behielt das Porträt dieser Dame, der Gattin des Francesco del Jocondo lange Jahre bei sich. Die rätselhaft blickenden Augen, der sprechende, leise lächelnde Mund, die wunderschönen feinen Züge treten uns aus jeder weiblichen Schöpfung des großen Künstlers entgegen; wie ein Geheimnis wirken sie fort in den Idealgestalten seiner Schüler und üben noch heute auf uns dieselbe geheimnisvolle Macht, der wir nicht widerstehen können. Wir sind festgehalten von dieser Macht und können das Rätsel dieser Schönheit nicht lösen. Es ist das eigenartigste von allen Frauenbildnissen, welches die Kunst der Renaissance geschaffen hat.

Einen Typus ganz anderer Art hatte sich Perugino geschaffen, sich und der ganzen umbrischen Schule, schlanke Gestalten, feine, sanfte Gesichtszüge, kleinen Mund, zartes Kinn, fromme, doch nicht tiefe Empfindung, mehr lieblich als groß und hoheitsvoll. Mit diesem Ideal begann auch Raffael seine frühesten Gemälde. In dieser ersten seiner drei Perioden, da er noch in der Schule oder unter dem Einfluß Peruginos

stand, hatte er noch keinen eigenen Typus, weil ihm die Liebe fehlte. Alle seine weiblichen Gestalten dieser seiner ersten Epoche sind lieblich, kindlich, liebenswürdig, zierlich, denen seines Meisters zum Verwechseln ähnlich. Erst in seinem Florentiner Aufenthalt fand er Liebe und Ideal zugleich. Die Liebe gab ihm den Typus, an welchem wir alle zahlreichen Madonnen dieser Periode erkennen. Die Kindlichkeit hat sich in freie Grazie verwandelt, die Köpfe sind von regelmäßiger Anmut, die Bewegungen frei und ungezwungen, der Faltenwurf hat Stil und Fülle erhalten. Immer aber sind seine Madonnen dieser Florentiner Zeit mehr ideal schöne Frauen im Sinne anmutiger Weiblichkeit als göttlicher Hoheit und vollkommenster Schönheit.

Diesen seinen dritten Typus, sein drittes Ideal, den Typus der Madonna di Foligno, der Madonna della Sedia und vor allem der Sixtinischen Madonna, fand er erst in Rom. Es war die Schönheit der Römerin, aus welcher er jene göttlichen Frauengestalten schuf, die vollendetsten in jeder Beziehung, welche die Kunst seit den Zeiten der altgriechischen Meister erdacht und dargestellt hat. Er fand sie nicht in der vornehmen Römerin, sondern in der Frau aus dem Volke, in ihren schönen und großen Formen, in ihrer vollen üppigen Gestalt, in ihrer getragenen und hohen Haltung, in ihrem stolzen Gange. Es war der Typus, den er in seiner Fornarina, der Bäckerin fand; aber freilich, er fand diese Eigenschaften in Formen und Anlage, wie sie die Frau aus dem Handwerkerstande ihm bieten konnte. Er mußte sie des Groben und Derben, allzu Kräftigen entkleiden; er mußte sie verfeinern, veredeln, mit seinem Geist beseelen und den veredelten Formen die Göttlichkeit einhauchen. Das war die Art, wie der göttliche Raffael aus seiner Fornarina, aus seiner dem Volke entsprossenen Römerin die hohen Frauengestalten

schaffen konnte, welche, wenn nicht christliche Madonnen im Sinne der Anbetung, doch als die vollkommensten Frauen im Sinne der Schönheit — heidnischer Schönheit, wenn man will, der tiefsten Verehrung würdig sind. Ihre Frömmigkeit, die Tiefe der Empfindung, die christliche Demut ist wohl öfter erreicht und übertroffen worden, niemals aber ihre göttliche Schönheit, niemals ihre geistige Hoheit. Geist und Körper sind hier in diesen Frauen von der Kunst auf das vollkommenste vereint.

In diesen religiösen Bildern Raffaels tritt der Kultus des Nackten zurück, ja umsomehr, als sich das Schönheitsideal des Malers zu seiner Größe und Hoheit entwickelt. Aber er vernachlässigt es nicht, wie es der Geschmack der nun schon heidnisch, griechisch gewordenen Zeit verlangte. In den Stanzen des Vatikan, so im Brand von Borgo, im Parnaß und in zahllosen Zeichnungen, die uns erhalten sind, zeigte er sich darin als der Meister des höchsten und vollkommensten Stils, nicht von Sinnlichkeit erfüllt, nur auf die höchste Schönheit bedacht.

Wie Raffael von der Lieblichkeit zur Anmut, dann zur Größe und Hoheit erst emporstieg, so gab sich dagegen die Gewalt und Größe Michelangelos schon am Anfange seiner künstlerischen Laufbahn zu erkennen. Er war kein Frauenmaler, kein Maler oder Bildhauer für Jugend und Schönheit im Sinne Raffaels oder Andrea del Sartos oder Sodomas. Die Frau, welche sein Ideal wurde, welche seine männliche Natur fassen und ausfüllen konnte, fand er erst in späterem Alter in Vittoria Colonna, der Witwe des bei Pavia gefallenen kaiserlichen Feldherrn Marchese Pescara. Sie konnte kaum noch Einfluß haben auf seine Schöpfung weiblicher Gestalten. Seine wenigen Madonnen, die gemalten wie die in Marmor, tragen von Anfang an eine gewisse

Größe der Formen, einen Ernst des Charakters, fast Trauer des Ausdrucks, Eigenschaften, welche sie von allen ihresgleichen in der damaligen Zeit unterscheiden. Ideale Schönheit des Kopfes wie des Körpers ist nirgends beabsichtigt, wohl aber Tiefe der Empfindung, Kraft des Ausdrucks bei Größe und Gewalt der Formen. Ebenso ist es mit den Sibyllen auf der Decke in der Sixtinischen Kapelle, großartige bekleidete Gestalten, von tiefstem Ernst, man möchte sagen von Weltschmerz erfüllt. Es liegt eine feierliche, geheimnisvolle Ruhe über diesen gewaltigen Geschöpfen. Ähnlich ist es mit der nackten Gestalt der Eva, die wir doch als liebliches, jugendfrisches Gebilde erwarten, wie sie auf den Wink des Schöpfers dem Leibe Adams entsteigt. Auch hier nicht die maßvoll schönen, sondern üppig reiche Formen, die im Vergleich zu den Idealen der Zeitgenossen, allzu üppig, allzu voll, allzu mächtig erscheinen. Das ist eben Michelangelo. Ganz vor allem aber tritt dieser Charakter seiner Frauen in den beiden marmornen Riesenweibern hervor, welche am Grabmal der Mediceer ruhen, die eine, als wolle sie sich eben der nächtlich schweren Ruhe entringen, die andere noch tief in Schlaf versunken, so tief wie für die Ewigkeit. Es sind übermenschliche Gestalten, von übermenschlicher Größe und Fülle, über alles gewohnte Maß der Schönheit hinausgehend, wunderbare Gestalten, trotz des Schlafes von wahrem Leben durchzuckt, Gestalten, von deren Betrachtung wir uns nicht losreißen können. Wir treten stumm, leise hinein in den feierlichen Raum der Lorenzokapelle, und verlassen denselben ebenso wieder stumm und geräuschlos, als wollten wir den tiefen, den ewigen Schlaf nicht stören.

Solche Gestalten freilich hat das Italien der Renaissance in Wirklichkeit schwerlich gesehen; es sind die eigenen und

eigenartigsten Schöpfungen ihres gewaltigen Meisters, Gebilde seiner Phantasie. Dagegen hat es den Künstlern nicht an Vorbildern der Schönheit gefehlt, nicht an edlen fürstlichen Frauen, an denen sie im lebendigen Verkehr die Muster vornehmer und stolzer Gestalten kennen lernten. So waren sie im stande, die gleichen Eigenschaften auf die Leinwand zu übertragen oder in Stein auszuarbeiten. Frauen, welche für die Kunst begeistert waren, gleich den Griechen in der glücklichsten Zeit, Frauen wie die beiden Schwestern von Este, Isabella von Mantua, wie Beatrice Sforza, Gemahlin des Ludovico Moro von Mailand, die von Künstlern, Dichtern, Gelehrten und Männern der großen Welt gleich gefeiert waren, wie die von Kunst und Sammeleifer gleich begeisterte Lucrezia Borgia, deren Andenken von modernen Schriftstellern heute von allen Schlacken und Flecken gereinigt worden, Leonore von Urbino und viele andere. Wenn sie nicht alle untadelige Schönheiten darboten, so zeigten sie doch den Künstlern die lebenden Bilder edler Anmut, der Würde, der Vornehmheit, der weiblichen Vollkommenheit und Hoheit, Eigenschaften, wie sie in anderen Ländern zu jener Zeit nicht zu sehen waren. Darin sind die Maler Italiens in dieser Zeit vor allen anderen bevorzugt gewesen, und daher waren sie im stande weibliche Erscheinungen in allen jenen höchsten Eigenschaften darzustellen, wovon, beispielsweise gesagt, wie wir noch sehen werden, gleichzeitig weder in der deutschen noch in der französischen Kunst eine Spur zu finden war.

Betrachten wir die italienischen Frauen dieser Zeit in den zahlreichen Porträts, so begegnet man durchgängig den geschilderten Eigenschaften: die edle, stolze Haltung, die schöne Bildung des Hauptes, die volle wohlgebaute Büste, ein reiches rötlich oder gelblich blondes Haar und die weißen vollen Hände mit länglichen, sich zuspitzenden, runden Fingern, in

denen keine Gliederung zu sehen ist, wie es scheint, eine gemeinsame Eigenschaft aller vornehmen Italienerinnen dieser Zeit und von den Künstlern auch allen Gestalten ihrer Phantasie auf den religiösen und mythologischen Bildern mitgeteilt.

Das Ideal aller dieser Frauen ist wohl die von Raffael gemalte Neapolitanerin Johanna von Arragonien, die Gemahlin des Ascanio Colonna, welche zu ihren Lebzeiten als die schönste Frau der Welt gefeiert wurde und fast ein halbes Jahrhundert später noch einen solchen Ruf genoß, daß die heidnischen Schönheitsanbeter planten ihr einen Tempel zu erbauen. Ihre Schönheit galt für untadelig, ganz flecken- und fehlerlos, und wir glauben dem, wenn wir ihr Porträt in der reichen, malerischen Kleidung betrachten, den edelgeformten, schönen Kopf, die weißen vollen italienischen Hände, das lichtblonde Haar, das in dichter Fülle über die schönsten Schultern und den aufrechten stolzen Nacken herabfällt.

Wenn auch kaum eine andere der schönen Italienerinnen, die uns im Porträt von erster Künstlerhand abgebildet worden, dieser Neapolitanerin an Vollkommenheit aller körperlichen Eigenschaften gleichkommen mag, so sind doch viele, die ihr nahe stehen. So in erster Linie die schöne Venezianerin Violante, die gewöhnlich als Tochter Palmas gilt, und zugleich als Geliebte Tizians, von anderen auch als seine Frau in Anspruch genommen wird. Wie es auch mit diesen Sagen sich verhalten mag, welche Frauen, die vielleicht völlig unbescholten sind und vornehmen Kreisen angehören, als Maitressen der Künstler bezeichnen, jedenfalls war diese Venezianerin eine der schönsten Frauen ihrer Zeit und nicht umsonst ist ihr Bild in verschiedenen Porträts auf uns gekommen. In den Darstellungen Palmas in der kaiserlichen Gallerie in Wien können wir sie bewundern in allen den hochgeschätzten Eigen-

schaften der damaligen Gesellschaft, in der vornehmen Haltung, in der vollkommen gebauten Büste, in der milchfarbenen Weiße ihrer Haut, in den edlen Zügen des Gesichts, in den feingeformten weißen Händen, in dem überreichen lichtblonden Haar.

Es ist etwas eigenes mit dem blonden Haar der Frauen in dieser Zeit. Entgegen dem dunklen Haar, den schwarzen und braunen Augen und dem brünetten Teint der Italienerinnen ist schon im fünfzehnten Jahrhundert das blonde Haar mit lichten Augen und milchweißem Teint wieder in Mode gekommen und so bevorzugt, daß die Damen das Haar künstlich gelb zu färben suchten, wofür auch Cesare Vecellio in seinem Trachtenbuch Art und Mittel angiebt. So mögen denn die schönen Frauen Palmas und Tizians ihre gelbblonden oder rötlichen Haare in Wirklichkeit der Kunst verdanken. Es mag aber auch sein, daß diese Farbe nicht selten natürlich ist und ihre Trägerinnen altgermanischen Familien entstammen, und zwar von haarberühmten langobardischen Geschlechtern, die ja auch nach der Zerstörung des langobardischen Reiches durch Karl den Großen in Ober- und Mittelitalien in ihrem Besitze geblieben sind und sich unter italienisierten deutschen oder unter italienischen Namen fortgepflanzt haben. Dafür spricht auch ihr milchweißer Teint, der grade sie vor der Menge anderer Frauenbildnisse der venezianischen Schule auszeichnet.

Wenn irgend eine Schule die weibliche Schönheit liebte und darzustellen verstand, so war es die venezianische. Tizian, Palma, Tintoretto, Paul Veronese, Pordenone, Paris Bordone, Bonifazio Veneziano, sie alle gleichen sich darin. Sie alle schwelgten in der Darstellung blühenden Fleisches mit warmem Inkarnat in weltlichen wie religiösen Gegenständen; sie schwelgten in der Darstellung eines Lebens voll Pracht und Herrlichkeit. Der Gedanke, der Gegenstand war ihnen

gleichgültig, wenn er ihnen nur die Gelegenheit gab den Reiz ihrer Farbenharmonien zu entfalten. Von biblischen Scenen liebten sie Feste und Gastmähler mit zahlreichen schönen Frauen und glänzenden Kostümen. Bei ihren Madonnen und anderen heiligen Frauen hatten sie es nicht auf tief-religiöse Empfindung, sondern wieder nur auf die Schönheit der Gestalten und die harmonisch farbige Gesamthaltung abgesehen. Lieber aber waren ihnen noch allegorische oder mythologische Figuren und Scenen, in denen sie das Nackte darstellten in blühender Schönheit mit wahrer Lüst des Malers. Daher die Venusbilder Tizians und seiner Schüler und Genossen. Man muß aber gestehen, daß, wenn niemand wie sie es getroffen hat, das warme, lebendige, blühende Inkarnat auf diesen Bildern darzustellen, sie doch in der Reinheit und Noblesse der Formen, in der Vereinigung von körperlicher Schönheit und geistigem Gehalte hinter den großen Malern der florentinischen und römischen Schule zurückstehen. Die schöne Erscheinung war ihnen so gut wie ein und alles. Art der Frauen wie der Männer in Venedig, Licht und Luft, Meer und Himmel, silbern flimmernd oder feurig golden, reizvoll in jeder Beleuchtung — das alles hat ohne Zweifel beigetragen zu dieser Art der Kunst, ja sie recht eigentlich geschaffen.

Die Frauenschönheit in der venezianischen Schule stand so mit dem Leben in innigster Beziehung, mit der Umgebung in vollster Harmonie. Das alles kann man von der letzten großen italienischen Schule, der von Bologna, nicht mehr sagen. Grade diese Schule entfernte sich in der Darstellung der Frau von den Vorbildern des Lebens. Ihre zahlreichen Meister idealisierten nicht, wen sie sahen; sie konstruierten ihre Ideale auf akademischem Wege. Immerhin verstanden sie sich auf Frauenschönheit und den großen Stil nackter Formen, den sie mehr aus der Antike als aus dem Leben schöpften.

Wenn Guido Reni den Kopf der Niobe als Modell für Madonnen und Magdalenen nahm, so wurde er akademisch-schematisch und ließ den Beschauer kalt und unbewegt. Nicht anders war es mit den heiligen Frauen Carlo Dolces und ihrer falschen Empfindung und sentimentalen Frömmigkeit. Die Frauen waren nur formell schön, aber ohne individuelle Gestaltung, ohne Wärme, ohne Reiz, ohne inneres Leben. Sie waren konventionelle Schöpfungen, die ebensogut anderswo wie auf italienischem Boden hätten entstehen können.

V.

In jenen Zeiten des Humanismus und der Renaissance war zwischen Italien und Deutschland soviel geistiger, persönlicher und wirtschaftlicher Verkehr, daß man auf die Kunst nordwärts der Alpen wohl einen mächtigeren Einfluß hätte erwarten sollen. Man durfte erwarten, daß auch in Deutschland jene Richtung auf formellen Idealismus emporblühen werde, wenn auch nicht der gleiche Enthusiasmus für körperliche Schönheit, welcher in Italien so glänzende Resultate gezeitigt hat. In dieser Beziehung ist die deutsche Kunst in den ersten und schönsten Jahrzehnten geblieben, was sie war, eine deutsche Kunst, realistisch auf Grundlage der eigenen Natur, mit der vorwiegenden Neigung zur Innerlichkeit, nicht zur formellen menschlichen Schönheit.

Mit dem Anfang des sechzehnten Jahrhunderts, als Dürer seiner Höhe zuschritt, hatte die Technik in Malerei, Erzguß und Steinbearbeitung alle Schwierigkeiten überwunden. Wie vollkommen leistungsfähig sie war, zeigen neben Dürer die Nürnberger Meister Peter Vischer, Adam Kraft, Veit Stoß dann die anderen deutschen Meister, die beiden Holbein, Tilman Riemenschneider, Lukas Kranach u. s. w. Und dennoch

kaum eine Spur von jener Körperschönheit, sei es des Mannes, sei es der Frau, für welche einst Griechenland erglüht hatte, für welche Italien schwärmte! Und bei dieser Schwärmerei hat die italienische Kunst gezeigt, wie wohl sich dieselbe mit innerlichem Leben, mit tiefer Frömmigkeit vereinen läßt.

Offenbar fehlten in Deutschland, überhaupt im Norden der Alpen die Bedingungen zu solchem Idealismus. In Italien war schon im fünfzehnten Jahrhundert eine gesellschaftliche Bildung vorhanden, welche dem Norden noch lange abging. In Italien existierte eine in ihrem Wesen und nicht bloß der Geburt nach feine und vornehme Gesellschaft, welche Fürsten, Künstler und Gelehrte umfaßte, eine Gesellschaft, welche in Deutschland und damals auch noch in Frankreich fehlte. Und die Kunst war Sache eben dieser Gesellschaft; sie gehörte ganz zu ihrem Wesen, zu ihrer Bildung, zu ihrem Geiste.

Anders in Deutschland. Die Sitten des Adels, die sich nach der höfischen Zeit überaus verschlechtert hatten, standen noch unter dem Einfluß und der Hinterlassenschaft der rohen, raufluſtigen Zeiten des vierzehnten und fünfzehnten Jahrhunderts; unmäßige Trunksucht, worin Großes geleistet wurde, herrschte an den Höfen, auf den Schlössern und fehlte auch nicht in den Städten. Das Leben war vielleicht in gewissem Sinne moralischer als in Italien, aber es war roher, nicht gezügelt von Geist und Bildung. Die Frauen mochten gute und sparsame Hausfrauen sein, selbst die Fürstinnen hielten in Küche und Wäsche gute Ordnung, aber ihnen fehlte, was dem Künstler zum höheren Vorbild diente, die vornehme Erscheinung und die körperliche Schönheit.

Wie ohne diese Vorzüge des Volkes weder die griechische noch die italienische Kunst zu ihrer Höhe erwachsen wäre, so mußte der Mangel derselben die damalige deutsche Kunst auf

einem niedrigeren Standpunkt in Bezug auf formelle Schönheit halten. Man kann sich darüber nicht täuschen, alle Schöpfungen der deutschen Kunst in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, also in ihrer Blütezeit, legen Zeugnis davon ab, daß den deutschen Frauen damals — Ausnahmen selbstverständlich zugelassen — die Schönheit abging. Man kann die Gallerien nach gemalten Porträts, man kann das ganze Werk der Kupferstecher und Holzschneider durchmustern und wird das Gesagte bestätigt finden. Die Köpfe sind durchgängig, wenn nicht gerade unschön, doch unbedeutend, und die Leiber, wo sie in voller Nacktheit dargestellt sind, selbst wo sie eine Venus oder eine Eva vorstellen, wo also körperliche Schönheit schon nach dem Gegenstande verlangt wird, sind völlig ungenügend, ja mehr als das, zuweilen entschieden häßlich.

Das ist z. B. bei jener weiblichen, gänzlich nackten Figur auf dem „großen Glück" der Fall, wie sich einer der bedeutendsten und auf das feinste ausgeführten Kupferstiche Dürers benennt, einer Frau von entschiedenster Häßlichkeit im Kopfe wie in allen Teilen des Körpers. Ihr Besitz wäre kein großes Glück gewesen. Dürers Eva, welche nach allen Maßen und Regeln konstruiert worden, ist wohl minder häßlich, aber auch sie zeichnet sich durch den Mangel an Schönheit und Grazie aus. Auch Lukas Kranach hat sich an einer lebensgroßen nackten Venus versucht, welche samt dem begleitenden Amor aller und jeder Liebesreize ermangelt. In einer Wiener Gallerie befand sich vor Zeiten ein Ölgemälde Hans Baldungs, auf welchem in einer Reihe weiblicher Gestalten die Lebensalter vom Kinde bis zur Greisin dargestellt waren — eine Musterkarte weiblicher Häßlichkeit in jedem Alter. Die Darstellung des Nackten war kein Feld, auf welchem die deutschen Maler sich Lorbeer holten, zumal wenn es sich um lebens-

große Gestalten handelte. Sie haben es auch selten genug versucht. Häufiger ist es wohl auf Stichen und in der populären Kunst des Holzschnittes geschehen, welche so viele künstlerische Kräfte für sich in Anspruch nahm und zersplitterte. Auch da wird der deutsche Charakter einer gewißen Roheit oder Derbheit der Form nicht verleugnet. So z. B. ist DürersTriumphwagen des Kaisers Maximilian von einer Anzahl halbnackter jugendlicher Frauengestalten begleitet, welche in ihren kurzen flatternden Gewändern leicht und sicher dahin schreiten, Gestalten nicht ohne Anmut und Schönheit, doch nicht in jenem Maße, welches ihnen ein italienischer Künstler verliehen hätte.

Wie mit dem Leibe, nicht anders ist es mit den Frauenköpfen. Nirgends oder in höchst seltenen Fällen sieht man ihnen ein Bestreben nach schöner Form an, selbst nicht dem Kopfe der Maria, welche in den ersten Jahrzehnten des sechzehnten Jahrhunderts, bevor der Protestantismus ihr auch in der Kunst die Verehrung schmälerte, noch so zahlreiche und liebevolle Darstellungen gefunden hatte. Es sind überall die rundlichen, ziemlich nichtssagenden Gesichter der Bürgerfrauen und der Mädchen, wie sie damals in den deutschen Städten zu sehen waren. Selbst die Patrizierinnen machen keine Ausnahme, wie die zahlreichen Darstellungen auf Nürnberger Bildern erkennen lassen. Man kann die Gesichter nicht häßlich nennen, wenn nicht das Ungeschick des Künstlers sie dazu gemacht hat, aber sie bieten nicht das geringste persönliche Interesse dar, wie so viele Porträts italienischer Frauen, die Augen und Geist gleicherweise fesseln. Und doch waren gerade die deutschen Maler stark in der Charakteristik, in der Darstellung geistiger Bedeutung. Wir brauchen nur Dürers Holzschuher im Ölgemälde, seinen Melanchthon, Pirkheimer, Kaiser Max, Erzbischof Albrecht von Mainz, Ulrich von Varnbüler in Stich und Holzschnitt zu erwähnen. Aber die Frauen

hatten dem Künstler nichts Interessantes vorzustellen, weder in der Form noch an Geist; ihre Köpfe sind leer und sprechen höchstens von häuslicher Tüchtigkeit und später von protestantischer Frömmigkeit.

Im Anfange dieser Epoche, um das Jahr 1500, war noch dazu das Kostüm der deutschen Frauen für die künstlerische Darstellung sehr ungünstig. Die hohen, weißen, bizarr geformten Hauben, welche vom Kopfe nur das eng umrahmte Gesicht übrig ließen, waren ebenso ungeeignet für malerische wie plastische Behandlung. Alle verheirateten Frauen erschienen wie Beguinen, wie Betschwestern, jedem weiblichen Reize entsagend. Dann aber im zweiten Jahrzehnt des sechzehnten Jahrhunderts änderte sich wohl die Sache. Hals und Büste enthüllten sich, anstatt der mißgestalteten Haube wurde das Federbarett, das keck und flott auf das gelockte oder aufgelöste Haar gesetzt wurde, zur Mode bei allen jüngeren Frauen, bei denen die Eitelkeit noch ein Recht der Existenz hatte. Auch als das Hemd über die Brust wieder heraufrückte und am Halse einen zierlichen Saum erhielt, boten diese Frauen in ihrem Kostüm noch eine höchst anziehende malerische Erscheinung, welche auch von den Künstlern wohl benutzt wurde. Ein Reihe solcher Kostümfiguren, die uns von Dürer und Holbein erhalten sind, zeigen, wie schwungvoll, wie prächtig und mit freier Grazie das Kostüm sich behandeln ließ. Aber bald fehlten die Frauen dem Kostüm, d. h. mit dem Fortschritt des Protestantismus und der Erstarrung seiner Frömmigkeit in trockene Moralität oder Dogmatismus, verloren auch die Frauen das Vergnügen an diesen freien und malerischen Moden oder mußten ihnen entsagen. Als ob das Gewissen ihnen predigte, steiften sie die Moden, hüllten alles, was sie früher und zuweilen recht üppig der Welt gezeigt hatten, wieder aufs ängstlichste ein, banden das Haar

auf, vertauschten die flotten Federbarette mit steifen Hutformen, steckten Brust und Hüften in Eisengestelle und boten so der Kunst wieder höchst unschöne Gestalten dar. Zu dieser Zeit, in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, hatte aber die deutsche Kunst die Blüte dieser Epoche bereits wieder hinter sich; ihre schöpferische Kraft war ziemlich erloschen.

Was sie bis dahin ausgezeichnet hatte, war also nicht die formelle Schönheit gewesen. Weder die Bildnerei noch die Malerei hatte das erreicht, auch selten nur angestrebt. Die Werke der Bildhauer, eines Adam Kraft, eines Veit Stoß, standen in dieser Beziehung sogar hinter den Statuen des dreizehnten Jahrhunderts zurück. Kleinbürgerlicher läßt sich kaum ein Bildhauer in seinen Gestalten denken als Adam Kraft; Peter Vischer hat wenigstens in Haltung und Gewandung seiner Apostelfiguren den Anlauf zu schwungvoller Schönheit genommen, den er in seinen beiden Kolossalfiguren am Grabmal Kaiser Maximilians in Innsbruck nicht eingehalten hat oder nicht einhalten konnte. Es war ihm die Rüstung hinderlich.

Die Reize der deutschen Kunst dieser Epoche, die Eigenschaften, mit welchen ihre Werke uns fesseln, liegen in der tiefen Innerlichkeit derselben, in der gemütvollen Stimmung, welche namentlich über ihre religiösen Kompositionen ausgegossen ist, in der scharfen, eindringenden Charakteristik, in der realistischen Wahrheit der Darstellung. Betrachten wir z. B. Dürers berühmte Figur der Melancholie. Ein italienischer Künstler hätte ohne Zweifel für die Hauptfigur, vom Beiwerk abgesehen, ein schönes, nacktes Weib genommen, bei Dürer ist es eine bürgerliche, nichts weniger als schöne bekleidete Figur, aber sie sitzt so tief in schwere Gedanken versunken und verloren, daß sie unsere Augen und Sinne gefangen nimmt, ohne

zu denken und zu fragen, ist sie schön oder häßlich, nackt oder bekleidet.

Dieselben Eigenschaften und Vorzüge besitzen auch die religiösen Bilder der deutschen Kunst, die Gemälde, wie nicht minder die zahllosen Holzschnitte und Kupferstiche, in denen das Wesen der deutschen Kunst, ihr Zusammenhang mit Zeit und Volk und Leben vielleicht deutlicher noch zu Tage tritt als in den Gemälden oder den plastischen Werken. So lange die Frömmigkeit dieser Epoche noch in Hingebung und Verehrung, nicht in formalistischem Dogmatismus, im Gemüt und nicht im Verstande besteht, herrscht auch tiefe Frömmigkeit in den Madonnenbildern Dürers, Kranachs und anderer der früheren Meister, in all den verschiedenen Szenen aus dem Leben der Maria. Es sind keine idealen Frauen, keine ideal angelegten Bilder und Bildchen, aber welcher Frieden, welche Hingebung, welche tiefe Empfindung herrscht in den Madonnenbildern Dürers, welche Liebenswürdigkeit, welche Heiterkeit, welche Gemütlichkeit haben Kranach oder Altdorfer über ihre Marienbilder ausgegossen! Man sehe nur Bilder wie Kranachs reizendes Clairobscur-Blatt „Flucht nach Ägypten“ mit dem lieblichen Spiel der Engel.

Als die deutsche Kunst sich endlich in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts auf den Weg der Schönheit begeben wollte und die Spranger, Johann von Aachen, sowie ihre niederländischen Zeitgenossen schon angefangen hatten, es den Italienern gleichzuthun, da kamen sie zu spät. Wie schon gesagt, der Schwung, die frische Schöpferkraft war erloschen, die Innerlichkeit, die Gedankentiefe, die Stärke in der Charakteristik waren verloren, und der Zusammenhang mit dem Leben des deutschen Volkes, die Realistik, die sonst immer noch einen Halt bietet, wurde von der neuen Richtung zerstört. Die Frauengestalten, welche sie schuf, die nackten Alle-

gorien, waren leere, wenn auch formell schöne Gebilde, ohne innere Belebung.

Es ging ähnlich in Frankreich, nur daß schließlich das Resultat ein anderes war. Man hätte erwarten sollen, daß nach französischer Art, die ja den Anspruch auf besondere Feinheit seit mehreren Jahrhunderten erhebt, in Frankreich sich Leben, Gesellschaft, Kunst ganz nach italienischem Muster in idealer Richtung entwickelt hätten. Der Versuch dazu wurde auch gemacht, indem König Franz I. eine Reihe italienischer Künstler, die sog. Schule von Fontainebleau, nach Frankreich berief. Sie malten dort auch, aber ihre Kunst blieb isoliert und gewann keinen Einfluß auf Frankreich. Ebenso war es mit den Italienern, welche mit Katharina von Medicis, der Gemahlin Heinrichs II., nach Frankreich gekommen waren.

Als die Renaissance begann, lagen die Dinge in Frankreich nicht günstig für eine ideale Entwickelung. In den langen Kriegen und Fehden war die vornehme Welt ziemlich in ihren Sitten verwildert; unter der Regierung des bizarren und autokratischen Ludwigs XI. war sie auch mit bürgerlichen Elementen durchsetzt worden. Sie konnte daher zur Zeit, als das Haus Valois mit Franz I. auf den Thron kam, nicht gerade sich der Feinheit oder der Bildung rühmen, noch konnte man ihr ein gutes Sittenzeugnis ausstellen. Es war eine ziemlich lockere Gesellschaft, welche der jugendliche und ritterlich-tapfere König um sich bildete, die jungen Herren wie die jungen Damen, deren eine ganze Schar, la petite bande genannt, ihm stets folgte. Es ging ziemlich frei und derb unter ihnen her.

Aber so wenig wie auf Feinheit im geselligen Verkehr und in der Hofsitte, so wenig konnten diese jungen Damen der „kleinen Bande“ auf Schönheit Anspruch erheben. Wir haben

deutlich sprechende Zeugnisse dafür. Die eigentliche, von allem italienischen Einfluß unberührte Kunst, an deren Spitze die beiden Clouets standen, hat uns die ganze berühmte und nicht berühmte Gesellschaft am Hofe der Valois, Herren und Damen, in Gemälden wie Zeichnungen hinterlassen. Hier können wir sie uns alle betrachten von Anna von Bretagne angefangen bis auf die „Königin Margot" und Marie von Medicis, Heinrichs IV. zweite Gemahlin, Diana von Poitiers, Katharina von Medicis und ihre Söhne und Töchter, Elisabeth von Österreich, Maria Stuart, Mademoiselle Touchet, die aus ganz Frankreich auserwählte Maitresse Karls IX., Heinrich III. und seine Mignons, Gabriele d'Estrées u. s. w. Und wir sehen sie in Wirklichkeit, wie sie waren. Realistisch wie diese Leute lebten, so hat sie auch die Kunst dargestellt. In all diesen Bildern und Zeichnungen ist nicht ein einziger idealer Zug. Dafür erkennt man in den Gemälden des Clouet, die mit höchster Feinheit und Genauigkeit ausgeführt sind, die vollkommenste Treue; sie sind alle dem Leben nachgebildet, sklavisch, wie abgeschrieben; nicht die leiseste Absicht, zu schmeicheln oder zu verschönern, ist erkennbar. Dasselbe ist es mit den Porträtzeichnungen, die, obwohl meist wenig ausgeführt, doch das Original in allem Wesentlichen mit voller Treue wiedergeben. Wir haben also ohne allen Zweifel die treffendsten Abbildungen.

Da ist es nun für jeden, der sich mit der Geschichte dieser Zeiten und dieser Menschen beschäftigt, auffallend, daß die Bilder der in Geschichte und Memoiren viel gerühmten und viel gefeierten Damen durchaus nicht den Vorstellungen entsprechen, welche wir aus der Lektüre gewonnen haben, noch den Beschreibungen, welche uns die gleichzeitigen Schriftsteller machen. Da ist vor allem Brantome, ein Kavalier, der am Hofe der Valois lebte und sich zum geschwätzigen Geschichts-

schreiber aller jener Damen gemacht hat. Überall sieht er nur Schönheit. Wenn er von seinem Ideal, der Königin Margot, der jüngeren Margarethe von Valois, spricht, so liegt er vor ihrer Schönheit anbetend auf den Knieen. Sie hat le port de Junon, l'allure alanguie de Vénus, la fraicheur inexprimable des nymphes. Fremde erklären sie für die schönste Frau ihrer Zeit. Brantome bedauert nur, obwohl er sie in jedem neuen Kleide unvergleichlich findet, daß die Mode so wenig von ihren Reizen sehen lasse. Allerdings, diese Mode war unvorteilhaft genug in ihrer unförmlichen, alles verdeckenden Geschwollenheit und Steifheit. Im Anfange des Jahrhunderts unter Ludwig XII. und Franz I. hatte das Kleid noch eine gewisse Freiheit, aber Haar und Haupt waren von dunklen, zu den Schultern herabreichenden Hauben eingeschlossen. Dann kam die tonnenförmige Aufbauschung des Rockes durch den Reifrock, die Vertugalla oder Vertugardie, die Einklemmung der Brust durch korsettartige Panzerung, die aufgeblähten Schultern, der krause Riesenkragen, die Kröse, und was weiter dazu gehört, die Frau in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts zu einer Figur zu machen, welche aller weiblichen Grazie Hohn spricht.

Unter solcher Kleidung blieb freilich von der Schönheit der gefeierten Margarethe von Navarra nicht viel mehr übrig als der Kopf, und auch dieser will auf ihren verschiedenen Porträts wenig zu der Verehrung stimmen, welche ihr gewidmet wurde. Schlimmer steht es noch mit den anderen Damen. Fast ausnahmslos alle sehen nichts weniger als aristokratisch aus; die Gesichter sind vulgär, die Backen rund, der Eindruck gesund, aber derb.

Von den Eigenschaften, welche damals von der schönen Frau verlangt wurden — es waren ihrer sechsunddreißig —

hatten die Französinnen zur Zeit und am Hofe der Valois nicht allzuviel aufzuweisen. Man hatte diese Eigenschaften immer zu dreien in einem Schönheitskodex geteilt. Man verlangte drei weiß: nämlich Haut, Zähne und Hände; drei schwarz: Augen, Augenbrauen und Augenwimpern; drei rot: Lippen, Backen und Nägel; drei lang: Leib, Haare und Hände; drei kurz; Zähne, Ohren und Füße; drei breit: Brust, Stirn und den Raum zwischen den Augenbrauen; drei schmal: Mund, Taille und Ferse; drei dick: Arm, Schenkel und Wade; drei fein: Finger, Haare und Lippen; drei klein: Busen, Nase und Kopf. Von allen diesen Eigenschaften war es wohl die Weiße, welche von den Französinnen am meisten geschätzt war und deren sie sich auch am häufigsten erfreuen mochten. Diese zu schützen, trugen sie vielfach Gesichtsmasken von Sammet. Trotz ihrer Unschönheit bewiesen sie aber schon damals ihre Anziehungskraft auf die Männer. Fremde reisten schon zu jener Zeit ihretwegen nach Paris und zogen ihren Umgang dem der Frauen in den anderen Ländern, zumal in Deutschland, vor. Die Französinnen werden also schon im Besitz ihrer sprudelnden Lebhaftigkeit und sonstiger Reize gewesen sein.

Mit dem Ende des sechzehnten oder dem Anfange des siebzehnten Jahrhunderts scheinen sich Äußeres wie Inneres der Französinnen, Körper wie Geist, geändert zu haben. Zu dieser Zeit kam ein idealer Schwung in die französische Nation, wie er in Italien erlosch. Poesie, Wissenschaft, Litteratur, geselliger Verkehr, künstlerische Darstellung, alles hatte es auf Verfeinerung, Verschönerung, Veredlung abgesehen; die Dichter, die Gelehrten, die Künstler, die Aristokraten arbeiten sich in die Hände, und alsbald sind auch die schönen und vornehmen Frauen da und bedingen und beherrschen alle Zweige der französischen Kultur und führen

diese so hoch hinauf, daß sie schon nach wenigen Jahrzehnten das Vorbild für alle Welt geworden ist.

Nicht in gleich günstiger Lage wie in Deutschland und Frankreich sind wir aus Mangel künstlerischer Darstellung den englischen Frauen gegenüber; was wir aber wissen und erkennen können, zeigt, daß auch in England das sechzehnte Jahrhundert für Frauenschönheit kein glückliches war. England hatte noch keine eigene, keine nationale Kunst, die Architektur ausgenommen. Glücklicherweise aber hat es eine Zeit lang wenigstens einen in England lebenden Künstler gegeben, Hans Holbein nämlich, welcher die ganze vornehme englische Gesellschaft seiner Zeit in Gemälden und Zeichnungen porträtierte. Somit können wir uns von dieser Gesellschaft in der ersten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts einen so treuen Begriff machen, wie von den französischen Zeitgenossen, und das umsomehr, als Holbein, obwohl der größere und phantasiereichere Künstler, doch in Bezug auf Ähnlichkeit, Treue, Genauigkeit den Clouets verwandt ist. Auch in seinen Porträts ist kein Zug von Idealität, bei all den vornehmen Damen kein Zug von Schmeichelei oder Verschönerung; er stellt sie dar, wie sie sind, und das ist nicht zu ihrem Vorteil. Die Köpfe dieser hohen und höchsten Damen sind nicht so häßlich wie die der Französinnen; es sind sogar hübsche Köpfe darunter und keineswegs solche, die man als vulgär bezeichnen muß, aber ebensowenig findet man eine Spur jener spezifisch englischen, stolzen, hocharistokratischen Schönheit, welche die Maler des achtzehnten Jahrhunderts so vortrefflich und so zahlreich wiedergegeben haben. Man begreift nicht, warum Heinrich VIII. so viel blutiges Wesen um diese seine Frauen, um eine Anna Boleyn und Jane Seymour, gemacht hat.

Besser vielleicht steht es mit der Schönheit englischer Frauen schon in der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahr-

hunderts, aus welcher Zeit uns freilich zu wenig und besonders zu wenig gute Porträts erhalten sind, um ein allgemeines und sicheres Urteil zu fällen. Aber wenigstens sind es zwei Königinnen, deren Schönheit die ganze Welt rühmte, eine Schönheit, die wir auch heute aus den Porträts anerkennen können, die schottische Mary Stuart und Elisabeth, die jungfräuliche, stets in Eifersucht entflammte Königin Englands. Soweit die meist unzulänglichen Abbildungen erkennen lassen, mögen sie, die eine das schottische, die andere das englische Ideal vertreten. Zu ihrem Unglück kehrte die noch jugendliche Schottin aus dem vielgeliebten, von ihr sehnsuchtsvoll besungenen Frankreich, wo sie so kurze Zeit nur Königin gewesen war, in ihre Heimat zurück. Das Unglück, welches sie anrichtete, die Opfer, welche sie forderte, die Treue und Ergebenheit ihrer Freunde bis zum Tode, beweisen die Macht ihrer Schönheit, wenn auch die meist unbedeutenden, einander widersprechenden Bilder und Stiche kaum eine richtige Vorstellung von derselben gestatten. Anders steht es mit der Königin Elisabeth, die zu stolz auf ihre eigene Schönheit war, um sie nicht von Mitwelt und Nachwelt bewundern zu lassen. Ihre schlanke, schmiegsame Gestalt, ihre stolze Haltung, ihr Teint von Milch und Blut, das ovale, schmale Antlitz mit den feinen Zügen, das blonde, rötlich schimmernde Haar, die weißen wohlgeformten, schlanken, aristokratischen Hände, auf welche sie nicht am wenigsten eitel war, das alles sind Eigenschaften, welche die späteren Maler von Van Dyck bis auf Lawrence als die charakteristischen Schönheiten der vornehmen Engländerin ungezählte Male dargestellt haben.

VI.

Rubens brachte einen neuen Typus weiblicher Schönheit in die Kunst, den man als den flandrischen bezeichnet. Ohne

Zweifel hat er ihn im Lande seiner Heimat und seiner Kunst, in Flandern, vorgefunden. Immerhin ist es auffallend, daß ihn die ältere flandrische Schule, die niederländische Kunst des fünfzehnten Jahrhunderts, nicht kennt oder wenigstens nicht benutzt hat. Doch erfreuten sich die flandrischen oder vlämischen Frauen schon lange vor Rubens eines gewissen Rufes, nicht grade des besten. „Der Landsknecht und sein flandrisch Mädchen" sind wie ein gewohntes, zusammengehöriges Paar in der Geschichte dieses Kriegsvolks. Es hieß auch damals:

„Denn du bist von Flandern,
„Liebst einen um den andern."

In der Kunst hat sie erst Rubens berühmt gemacht.

Es war aber wohl weniger der allgemeine Charakter der flandrischen Frauen, welcher den großen Maler entzückte und ihm sein Ideal gab, als seine eigenen beiden Frauen, welche eben jenen, im Volke selbst keineswegs schönen Typus in einer gewissen Vollkommenheit und Vornehmheit zeigten. Isabella Brant, die erste Frau, und Helene Fourment waren nahe Verwandte, die zweite Nichte der ersteren, daher auch die Verwandtschaft beider in ihrer äußeren Erscheinung, in ihrer Schönheit. Es ist durchaus altgermanischer blonder Typus, abgeleitet von den Batavern, nicht von den gallischen Wallonen. Die Grundgestalt der flandrischen Frauen aus dem Volke ist noch heute robust, plump, schwerfällig, in den beiden Frauen des Rubens ist sie in Vornehmheit umgewandelt, wahre Idealgestalten in ihrem Typus. Die Formen sind nicht von reinem Maß, vielmehr reich und üppig, die Züge des Gesichts nicht klassisch regelmäßig und doch vollkommen schön in germanischer Art, die Gestalt hoch und kräftig, die Büste stark und voll entwickelt, die Hände weiß und voll und doch zart, klein und zierlich, der Teint weiß und rot wie Milch und

Blut, wie Lilien und Rosen, das kräftige, reiche Haar hoch-blond-kurz, so müssen die Germaninnen ausgesehen haben, wie sie den Römern in ihrer Kraft und Schönheit entgegentraten.

Aus der eigentümlichen Schönheit dieser zwei Frauen hat Rubens seinen Typus geschaffen, dem er durch seine ganze Kunst, in allen seinen Frauengestalten treu geblieben ist. Seine mythologischen und allegorischen Frauen, seine heiligen Frauen, seine Madonnen mit ihrer Begleitung, seine Amazonen, es ist immer derselbe Typus, bald lichter im Haar, bald dunkler im Blond, bald jünger, bald älter, in Fülle des Leibes bald mehr, bald minder entwickelt, sehr häufig auch mit voller Porträtähnlichkeit, selbst wenn er die Figuren, wie z. B. griechische Gottheiten in Nacktheit darzustellen hatte Man erkennt überall die Freude, das Vergnügen, das er selbst an dieser Art der Schönheit empfand. Die ästhetischen Grundsätze, die er niedergeschrieben hat, stimmen damit auch völlig überein. Da heißt es z. B.: Der Körper soll nicht zu schmächtig oder zu mager sein, noch zu dick und zu fett, sondern von einer gemäßigten Fülle; das Fleisch soll solide, fest und weiß sein, abgetönt in blassem Rot wie aus Milch und Blut; das anmutige Gesicht soll durch keine Runzel entstellt sein; der Hals länglich, rund, fleischig, weiß wie Schnee; die Schultern mäßig breit, die Arme rund und weich; die Hand lang und voll; die Finger lang und biegsam, der Fuß klein, wohl proportioniert und fleischig . . . . In allem und jedem, meint Rubens, ist das Runde charakteristisch für die Frau im Gegensatz gegen die Schönheit des Mannes; sie muß dabei zart und schmiegsam gebaut sein und immer im Gegensatz stehen gegen das Robuste und Männliche.

Dieser Typus der Schönheit blieb in der Schule des Meisters, aber das Maß, das er selber empfiehlt, und das grade bei dieser vollen und üppigen Schönheit doppelt not-

wendig war, wurde von seinen Schülern nicht immer eingehalten. So war es insbesondere Jordaens, welcher die Art seines Lehrers drastisch übertrieb, obwohl er zeitweilen auch recht zart sein konnte. Das Gegenteil war es mit Van Dyck.

Rubens ist größer in seinen historischen Gemälden, die Religion mit eingeschlossen, als in seinen Porträts, obwohl auch diese selbstverständlich den großen Maler in voller Höhe zeigen, Van Dyck dagegen steht am höchsten im Porträt. Van Dyck begann in der Schule des Rubens derber als dieser selbst, manche Eigenschaft seines Meisters übertreibend. Als er aber die Schule verlassen und in Italien die italienische Kunst kennen gelernt hatte, wurde er der eigentliche Frauenmaler, der bevorzugte Porträtist der großen Welt und der vornehmsten Damen. Er hatte eine verwandte Natur; schön und geistvoll und schnell berühmt, bewegte er sich in der vornehmsten Gesellschaft als gleichberechtigt mit großen und vornehmen Manieren. Man kann nicht sagen, daß er einen eigenen Frauentypus in der Kunst geschaffen hätte wie Rubens; er war abhängig von seinen Originalen, von den Frauen des Lebens, die er darzustellen hatte. Ihre Art teilte er freilich auch seinen mythologischen und heiligen Frauen mit; es ging etwas von der Vornehmheit jener in diese über und macht sie kennbar als sein Werk im Gegensatz zu Rubens. Er war, seit er in seiner Kunst selbständig geworden, feiner als dieser, maßvoller in den Formen, graziöser in der Haltung und Anordnung der Figuren, aber auch, und das steht in Harmonie mit seiner eigenen Natur, blasser, matter, minder kräftig, minder glänzend in den Farben. In der letzten Zeit tragen die englischen Porträts sogar einen zu kalten, blassen violetten Ton, und stehen dadurch hinter seinen früheren Meisterwerken, wie der Marquise Brignole-Sale in Genua, der Antwerpnerin Marie Luise von Tassis und der Gräfin von Oxford,

zurück. In ruhiger edler Haltung, in eleganter Einfachheit und natürlicher Erscheinung ihres hohen Standes gleichen sie sich alle.

Darin hatte sich die Welt im Gegensatz zum sechzehnten Jahrhundert sehr geändert. Das Leben hatte sich verfeinert, die Sitte, die Umgangsformen hatten manche Roheit und Derbheit abgelegt, das Kostüm zumal hatte jene steifen Anschwellungen, die dicken Puffen, den tonnenförmigen Reifrock, die steifen, dicken Kragen wieder abgethan; Hals und Haar und Brust hatten sich freigemacht und dem Kleide war wieder natürlicher Fluß der Falten gegeben. Die Frauen hatten sich also in ihrem Äußeren völlig umgewandelt, sehr zu ihrem Vorteil, ja, begünstigt durch Farben, durch den Schmuck von Perlen und Geschmeide, durch bunte Federn, die von Haar und Hut herabwallten, waren sie zu wirklich künstlerischen, malerischen Erscheinungen geworden und boten dem Porträtisten das dankbarste Objekt. Und dieses selbst dann, wenn sie sich ganz in schwarzen Sammet kleideten, wie es in jenen Jahrzehnten Mode war. Aller Nachdruck des Malers konnte auf Gesicht und Hände gelegt werden, die nun aufs schönste aus dem dunklen Grunde heraustraten.

Diese Wandlung kam schon Rubens, noch mehr Van Dyck zu statten und half ihm jene bewundernswürdigen, durch Schönheit, Grazie und Noblesse ausgezeichneten Frauen Englands am Hofe König Karls I. wie nicht minder die Porträts der Königin Henriette und ihrer zierlichen und schönen Kinder, der Erben des Hauses Stuart, der Nachwelt zu überliefern. Er konnte es eben noch, denn schon schlugen die Wogen der Revolution drohend hoch. Bald fiel das Haupt des Königs, die Gesellschaft flüchtete nach Frankreich oder hielt sich still auf dem Lande. Fromme bürgerliche, handwerkliche Quäkerinnen und Puritanerinnen, mit der Bibel in der

Hand statt des Federfächers, traten an die Stelle der stolzen Aristokratinnen und führten wohl selbst, vom Geiste getrieben, das Wort in der Versammlung der Heiligen. Jahrzehnte vergingen, bis unter dem zweiten Karl die Gesellschaft sich wieder zusammenfand, aber ein Jahrhundert verfloß, bis Künstler wiederkamen wie Van Dyck, um gleich ihm die englische Schönheit zu schildern. —

Glücklicher war Frankreich. Für die französische Gesellschaft und die Frauen insbesondere brach mit dem siebzehnten Jahrhundert das goldene Zeitalter an. Wir haben die französischen Damen des sechzehnten Jahrhunderts verlassen, unschön von Ansehen, steif und formlos in ihrer Kleidung, unfein in ihren Sitten, durchaus nicht vornehme und aristokratische Erscheinungen. Das änderte sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts. Es kam, nach dem Schlusse der Hugenottenkriege ein gewisser Schwung, ein idealer Zug in die Nation, der sich ebenso auf dem Schlachtfelde unter Helden wie Condé und Turenne, wie in der Poesie, in der schönen Litteratur, im Leben und Verkehr der Gesellschaft geltend machte. Alles bildete an sich herum, an seiner Sprache, an seinen Manieren, an seinem Geiste. Es war die Epoche, in welcher die französische Galanterie, die französischen Umgangsformen, die vielbewunderte und alsbald von aller Welt nachgeahmte französische Feinheit sich bildete.

Selbstverständlich mußten bei dieser Richtung der Kultur die Frauen an die Spitze der Bewegung treten. Das Hôtel Rambouillet mit seinen Damen, der Marquise selbst mit ihrer Tochter, der schönen Julie, erzog Frankreich, die französische Gesellschaft, die Männer wie die Frauen. Der Hof hatte dabei wenig zu thun unter Ludwig XIII., dem Sonderling, und Richelieu, dem Lenker und Regierer Frankreichs, trotz der schönen Königin Anna von Österreich, wie die Spanierin

genannt wird. Es war eine große Zeit der Bewegung, die für Frankreich von den günstigsten Folgen war, wenn auch dem schöngeistigen Thun der vornehmen Frauen die Karrikatur des bürgerlichen Preziosentums und dem zarten und zärtlichen Umgangston die Prüderie sich anhängte.

Gegen die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts waren die vornehmen Frauen Frankreichs ganz anders geworden, als sie noch ein halbes Jahrhundert vorher gewesen waren. Leider haben sie in der Zwischenzeit keinen Schilderer gefunden wie Van Dyck oder wie ihre späteren Porträtisten. Die Kunst in Frankreich teilte in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts allerdings den Zug zum Idealismus. Nicolas Poussin, dessen Landschaften selbst ideal, heroisch werden, holte sich diesen Charakter wie den Typus seiner Frauengestalten aus dem Studium der Alten in Rom. Seine Frauen sind Idealgestalten, streng, ernst, stattlich, von stolzer Haltung und regelmäßiger Bildung, aber sie sind nicht Französinnen, nicht Französinnen seiner Zeit; mit dieser seiner Zeit hängen sie wohl durch den Geist, nicht aber durch die Form zusammen. Ein wenig mehr Franzose ist sein Nachfolger und Geistesverwandter Lesueur, heiterer im Kolorit, minder streng in den Formen, minder klassisch, aber auch er ist kein Porträtist seiner Zeit.

Die hohen oder berühmten Damen, welche sich in der ersten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts an das Hôtel Rambouillet und seine Gesellschaft anschlossen, Damen wie die Herzogin von Longueville, des großen Condé Schwester, die schöne Herzogin von Chevreuse, die „blonde Löwin" Angelique Paulet, fanden damals noch keinen ihrer würdigen Porträtisten, dafür aber fehlte es nicht an einem Zeichner und Kupferstecher, welcher alle Klassen der Pariser Gesellschaft treu und charakteristisch darstellte. Auf den zahlreichen Stichen von Abraham Bosse

sieht man sie in allen Scenen des täglichen Lebens, im Hause, wie auf der Straße oder im Garten; man sieht sie bei der Arbeit, bei der Toilette, beim Besuch, beim Speisen, in großer oder kleiner Gesellschaft, im Modeladen, flanierend im Garten oder unter den Arkaden des Palais royal, man sieht sie einfach wie festlich gekleidet. Und diese Kleidung entspricht ganz der feiner und natürlicher gewordenen Sitte. Das Haar umgiebt das Haupt frei und offen, nicht zu tief herabfallend, Bänder, Schleifen, Federn, Perlenschnüre bilden seinen Schmuck; Perlen hängen vom Ohre herab, Nacken, Brust und Schultern sind offen — gewöhnlich wenigstens bei voller Toilette —; ein flacher, reicher Spitzenkragen ist an die Stelle der großen, steifen Krause getreten; die steifen, dicken Puffen sind durch weiche Aufbauschungen von dünnem Stoff ersetzt; das Kleid fällt von den Hüften ohne Tournure herab. Kurz, wie Abraham Bosse uns hundertfach diese Damen vorstellt, können wir sie uns wohl als Bewohner, Besucher und Teilnehmer jenes berühmten Hauses und seiner Gesellschaft vorstellen; leicht, flott, natürlich, elegant im besten Sinne des Wortes.

Ein wenig später, um die Mitte des siebzehnten Jahrhunderts, zur Jugendzeit Ludwigs XIV., als noch Mazarin und die Königin Anna mit der Fronde kämpften, fanden die Frauen Frankreichs ihren ersten großen Porträtmaler in Mignard, dem alsbald im Laufe der Regierung des großen Ludwig Rigaud, Largillière, Vanloo u. s. w., eine ganze Reihe großer Porträtmaler folgten, Schilderer ihrer Zeit und Zeitgenossen wie ein Jahrhundert früher die Clouet. Mignard war auch der Maler der schönen Nichten Mazarins, welche der Kardinal hatte kommen lassen, um dem bisher so tristen Hofe Leben und Schönheit zu verleihen.

Mit dem Heranwachsen des jungen Königs und der Über-

nahme der Regierung durch ihn selber änderte sich vieles in Frankreich. Ludwig XIV. liebte den Glanz, Pomp und Pracht der Feste; der Hof sollte allein über Gesellschaft und Geselligkeit herrschen. So versank das Haus Rambouillet, und was Frankreich an Vornehmheit und Schönheit besaß, sammelte sich am Hofe um den König. Ludwig XIV. liebte die Frauen, im allgemeinen wie im besonderen. Seine Maitressen, die La Vallière, Madame Fontanges, Madame de Montespan zeichneten sich durch Schönheit aus und selbst die letzte, die mit dem König zugleich alternde Madame de Maintenon hatte in früherer Zeit als Fräulein d'Aubigny und Madame Scarron durch Geist und Schönheit geglänzt. Bis der König unter die Herrschaft dieser klugen und frömmelnden Dame fiel, leuchteten Jugend und Schönheit bei stets heiterer Festlust an seinem Hofe.

Da fanden sie auch alle ihre Darsteller im Bilde, die Damen von Geblüt, wie die Damen der königlichen Wahl und die Damen von aristokratischer Geburt. Die genannten Maler, Mignard, Rigaud, Largillière, Vanloo, dann Santerre, Charles Lebrun, Antoine Coypel wurden so gewissermaßen die Geschichtschreiber ihrer Zeit, die einen mehr für die Begebenheiten, die anderen mehr für die Personen. Wie der König das Pompöse liebte, so waren auch die Maler. Sie konnten nicht einfach die Persönlichkeit wiedergeben, sie mußte breit und glänzend mit sprechender Geberde sich darstellen. Dem entsprachen auch Männer wie Frauen in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts, die Männer mit ihrer gewaltigen Allongeperrücke, die Damen mit der hochgetürmten Spitzenfontange und der langen Schleppe, mit dem steifen Korsett und engen, tiefen Taille, mit der weit abspringenden Tournure, die sich später wieder in den Reifrock verwandelte; sie mußten alle posieren. Es war alles Schwulst und Phrase.

Gefallsucht sprach aus jedem Damenantlitz, Eitelkeit und Aufgeblasenheit aus dem männlichen Perrückengesicht. Menschen und Kunst hatten sich sehr geändert seit der Zeit König Ludwigs XIII., noch mehr aber seit der Zeit der Valois. Kein größerer Gegensatz, als wie Clouet und Rigaud oder Largillière die Herren und Damen ihrer Zeit darstellten: dort die höchste Einfachheit, ungeschminkte Wiedergabe des Objekts, hier Schmeichelei, Schwulst, absichtsvolle Großartigkeit, aber auch dort Unbedeutendheit oder Häßlichkeit, hier Schönheit und Vornehmheit.

Aber mit der Größe des Königs schwand auch diese falsche Darstellung. Es genügte den Damen nicht mehr, geschmeichelt zu werden, sie wollten sich unter einem ganz anderen Bilde sehen. Es war ein Maskenspiel, welches die Kunst mit ihnen trieb. Sie wollten sich, nicht in fremder Gestalt, aber unter fremdem Namen und unter fremder Verkleidung sehen, wenn dabei von Kleid noch die Rede sein kann. Die Prinzessinnen und die Damen der Aristokratie, wie die Damen der Bühne, Tänzerinnen und Schauspielerinnen, welche damals auch ihren Hof um sich bildeten und ihre Verehrer und Anbeter sammelten, sie wollten alle in antikem Gewande, vielmehr in antiker Nacktheit, oder als allegorische Figuren gemalt sein. Madame de Pompadour ließ sich als Venus malen, umgeben von Amoretten, welche ihr die Toilette machten. Als Venus war ihr schon Madame de Parabère voraufgegangen, welche sich in solcher Nacktheit für den Prinz-Regenten, ihren Verehrer hatte malen lassen. Andere zogen andere Gottheiten vor, wie Hebe, Minerva, Amphitrite, die sich von Seepferden über die Wogen ziehen läßt, Najaden, Nymphen oder allegorische Gestalten, wie die der Luft oder der Erde. Wenn es nur in göttlicher Nacktheit geschah, dienten die hohen Damen auch

wohl den Malern für ihre Bilder als Modelle mit voller Porträtähnlichkeit.

Solche Lust an der Darstellung des Nackten, selbst der eigenen Persönlichkeit, stand mit der Richtung der Zeit in engem Zusammenhange. Nach dem Tode des großen Ludwig ging die Gesellschaft durch die Orgien des Prinz-Regenten hindurch, um in die Epoche der Maitressenherrschaft unter Ludwig XV. zu fallen. Das Nackte war willkommen aller Orten, im Salon wie in der Kirche, wo z. B. die keusche Susanna — es war ja auch ein religiöser, wenigstens biblischer Gegenstand — nicht fehlte. Ihre Darstellung von Santerre war eines der charakteristischsten Bilder dieser Zeit und dieser Kunst. Vor einem anderen Altarbilde Santerres, welches die heilige Therese darstellte, weigerte sich der Priester die Messe zu lesen; ihre Augen erweckten ihm zu unheilige Gedanken.

Es war eben nicht jene reine und hohe Nacktheit, jenes Vergnügen an den edlen und vollkommenen Formen, wie es die griechische Kunst in ihrer schönsten Periode beseelt hatte; es waren auch nicht die griechischen Formen, welche diese nackten Frauengestalten, seien sie von den Bildhauern, seien sie von den Malern geschaffen, darstellen sollten. Kein Gedanke an die Antike, alles war französisch, echt französisch. Die jungen Künstler wurden nach Rom geschickt, dort nach den Antiken zu studieren; sie kamen als Franzosen wieder zurück. Diese Göttinnen des Olymps, dieses göttliche Frauengelichter des Meeres, des Waldes, des Feldes, der Quellen und der Bäche, wie sie die Gärten von Versailles in Marmor und Erz bevölkerten, sie waren eben die Französinnen dieser Zeit, die Damen des Hofes, des Salons, der Bühne, jugendlich, frei und schön, aber schön in ihrer Art. Frankreich hatte nunmehr seine eigene Frauenschönheit erlangt,

seinen eigenen Typus, der noch heute gültig ist, wenn auch das gegenwärtige Frankreich sich an Fülle der Schönheiten kaum mit dem Frankreich des achtzehnten Jahrhunderts messen kann. Der französische Typus zeigt nicht Größe noch Regelmäßigkeit der Züge oder der Formen, vielmehr liegt grade ein Reiz in der pikanten Abweichung vom Schönheitsideal, wie es Griechen und Italiener aufgefaßt haben. Voll Grazie, Anmut und Beweglichkeit, mit kleinen Füßen und kleinen Händen, schlank, zart und zierlich, fein in den Gelenken und doch voll und weich in den Gliedern, in den Augen voll Leben, mit sprechendem Munde, weiß in der Hautfarbe, doch rosig in Lippen und Wangen, so haben die Maler — und die Bildhauer nicht anders — die Französin des achtzehnten Jahrhunderts dargestellt. So Watteau, Lancret, Fragonard, vor allem Boucher, der ein Schilderer seiner Zeit, ein Porträtist der berühmten Zeitgenossinnen in Frankreich war, wie die Clouet zweihundert Jahr früher, wie Van Dyck in England und vor ihm Hans Holbein. So waren sie, die Französinnen, wie sie auf den Bildern jener Meister erscheinen, ob im Porträt, ob als Göttinnen, als Hirtinnen oder als Damen der Bühne, ob nackt oder bekleidet, ob dargestellt im glatten, Leben und Lust atmenden Marmor, oder im Ölgemälde, oder im beliebten eleganten Pastell, ob im schwarzen, roten oder im farbigen Kupferstich, den die französischen Künstler mit dem zarten Duft, mit dem ganzen Zauber dieser falschen und doch so reizvollen, von Grazie und Liebenswürdigkeit erfüllten Zeit auszustatten verstanden.

Keine besseren Ideale für alle guten und auch üblen Eigenschaften der Französinnen des achtzehnten Jahrhunderts als die beiden Maitressen Ludwigs XV., welche die berühmtesten Namen davon getragen haben, die Marquise de Pompadour und die Gräfin Dubarry. Wie der geschilderte Typus

gleichmäßig allen Kreisen der Gesellschaft zu eigen war, so auch jenen beiden so verschiedenen Damen, die eine aus der hohen Finanz, die andere aus der tiefsten Schichte des Volkes hervorgegangen. Beide waren schön im Sinne des französischen Typus, die Gräfin Dubarry noch mit regelmäßigeren und lieblicheren Zügen als ihre Vorgängerin, die ihrerseits wieder Talente und geistige Bildung voraus hatte. In dieser Beziehung hatte sie sich für ihre Stellung vorbereitet, denn es war eine schwere Aufgabe, den gelangweilten und blasierten König dauernd an sich zu fesseln, was ihr mit allen Mitteln der Koketterie und eines erfinderischen und beweglichen Geistes auch zwanzig Jahre bis zu ihrem Tode gelang. Für ihre kluge, schönere aber vielleicht minder geistreiche Nachfolgerin, die sich gleichfalls zur Beschützerin der Kunst und der Künstler aufwarf, war vielleicht bei dem alternden König die Aufgabe noch schwieriger, aber sie war nur noch wenige Jahre zu erfüllen.

Damals in den letzten Jahren Ludwigs XV. hatte die Darstellung nackter weiblicher Schönheit so überhand genommen, daß die Jahresausstellung des Salons ganz davon beherrscht war, und selbst der Intendant der schönen Künste, Marquis de Marigny, obwohl er ein Bruder der Gräfin Dubarry war und als solcher wohl etwas vertragen konnte, in einer Ermahnung an die Akademie dagegen einschritt. Es hatte wenig Erfolg, erschienen doch im Übermut der Revolution die führenden, so zu sagen regierenden Damen fast in göttlicher Nacktheit. Das falsche Griechentum, welches den eigentlichen Stilarten des achtzehnten Jahrhunderts folgte, war der Darstellung des Nackten nicht abhold; sie gehörte dazu. Doch es war nur noch ein kurzer Rausch. Was die strengere Kaiserzeit übrig gelassen hatte, verdarb die Epoche der Restauration. Der gewonnene Typus der französischen Schönheit

blieb, aber er verschwand einstweilen gänzlich unter den abscheulichen Moden der ersten drei oder vier Jahrzehnte des neunzehnten Jahrhunderts.

Während so im Laufe des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts der französische Schönheitstypus zu seiner nationalen und vollendeten Gestaltung kam, hatte sich gleichzeitig auch der englische Typus weiter entwickelt und in der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts definitive Gestalt gewonnen. Schon Van Dyck hatte es in England nicht an Mustern der Schönheit für seine englischen Porträts gefehlt, und wir haben heute genug an ihnen zu bewundern. Aber der Typus hatte sich noch nicht festgestellt, weil die drei Nationen der Engländer, Schotten und Irländer sich noch zu ferne, ja feindselig gegenüberstanden. Erst nach dem Aufhören der innerbritischen Kriege konnte von einer Verschmelzung, soweit sie uns für unseren Gegenstand interessiert, die Rede sein. Es war wesentlich, daß jene spezifisch irländische Schönheit hinzukam, welche die feinste, so zu sagen, die geistigste von den Schönheiten der drei Länder ist. Das blauschwarze Haar bei blauen oder dunklen, großen Augen, die, von langen Wimpern überschattet, von zierlich schmalem Bogen der Brauen überwölbt, von Witz und Geist leuchten, der geschwungene Zug der beredten Lippen, der blasse, zarte, fleckenlose Teint, die regelmäßige, edle, feine Gesichtsbildung, die schlanke, wohlgebildete Gestalt von mittlerer Größe, ohne Magerkeit oder übertriebene Fülle, die Beweglichkeit, Heiterkeit und Lebendigkeit des Ausdrucks — wo diese Eigenschaften der Irländerin in Reinheit und Vollkommenheit zusammen auftreten, da mag diese noch heute von allen schönen Frauen der Welt den ersten Preis davon tragen. Der Irländerin gebührt der Erisapfel.

Die Verschmelzung der drei Nationen in Bezug auf die

Frauen ist natürlich nicht so zu verstehen, als ob ein einziger, vollkommen gemeinsamer Typus sich herausgebildet hätte; wer darin geübt ist, kann ja noch heute Schottin und Irländerin leicht unterscheiden. Aber dennoch ist zu jener Zeit, da die großen Porträtisten Englands, an ihrer Spitze Reynolds und Gainsborough, die Schilderer ihrer Epoche werden, in den Frauen der drei vereinten Nationen schon so viel Gemeinsamkeit vorhanden, daß der Typus der britischen Schönheit sich wesentlich von demjenigen des Kontinents verschieden zeigt. Wenn die Irländerin gegenüber der Schottin und der Engländerin die geistige Schönheit vertritt — natürlich im Sinne der Form —, so ist dasselbe der Fall mit der Britin gegenüber den kontinentalen Schönheiten, heute etwa die Amerikanerin ausgenommen, die ja der gleichen Abstammung ist und in ihrer Schönheit vielleicht den irländischen Typus als den vorherrschenden bewahrt hat.

Solche Vorzüge der englischen Schönheit gelten im allgemeinen nur von der Aristokratie, denn es giebt in der Bevölkerung des Inselreiches neben großer Schönheit auch eine große und ganz spezifische Häßlichkeit. Diese fehlt auch den vornehmen Klassen nicht, wie man denn wohl von aristokratischer Häßlichkeit spricht, aber wesentlich findet man sie in den bürgerlichen und niederen Klassen, wenn auch durchaus nicht mit Ausschließlichkeit. Vielmehr giebt es im Volke, und ganz besonders in Irland, oft hohe Schönheiten, die nicht selten vermöge dieser ihrer Eigenschaft in die Aristokratie zum großen Vorteil derselben aufgestiegen sind. Der Weg ist häufig durch das Theater zur Ehe gegangen, denn die englische Aristokratie ist in dieser Beziehung nicht von der kontinentalen Ausschließlichkeit.

Welche Fülle weiblicher Schönheit im achtzehnten Jahrhundert in England vorhanden war, zeigen die großen Por-

trätisten. Es ist, als ob eben diese eine nationale Kunst in England erst geschaffen hätte, denn bis dahin waren die bedeutenden dort lebenden Künstler Ausländer, so Lely und Kneller, wie früher Holbein und Van Dyck. Jedenfalls ist das, was die großen englischen Porträtisten uns hinterlassen haben, das Bedeutendste in der nationalen Kunst Englands; Genre und Landschaft haben sich erst nach ihnen entwickelt und die Historie, einschließlich der religiösen Malerei, hat sich nie stark entfaltet.

Außerordentlich an Zahl sind die Porträts schöner Damen, insbesondere aus der Mitte und der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, und nicht bloß diejenigen der vornehmsten Kreise. Neben ihnen ist das Theater reich vertreten, unter dessen Damen die schöne und geistreiche Mrs. Siddons obenan steht. An ihrem Porträt haben sich die drei Häupter dieser Kunstepoche, Reynolds, Gainsborough, Lawrence nach einander versucht. Den Malern zur Seite treten die anderen Künstler, insbesondere die Kupferstecher mit ihrer spezifisch englischen, für das Zarte und Weiche so geeigneten Punktiermanier, mehr noch die Schabkünstler, die Meister der „Schwarzkunst", und die des farbigen Kupferstichs, welche die Porträts von Frauen und Männern zu Tausenden vervielfältigt haben. Diese zarten farbigen Drucke, diese sammetweichen und tiefen Schwarzkunstblätter, sie passen so ausgezeichnet zu der englischen Frauenschönheit, welche Weiche und Zartheit, edle Formen und geistige Züge mit einer gewissen Kraft und Gesundheit vereinigt, haben die Engländerinnen doch gelernt am Sport teilzunehmen, kühn im Sattel zu sitzen und selbst dem Fuchs auf der Jagd zu folgen. Nichts Reizenderes als eine Fülle solcher Frauenbildnisse zu betrachten!

Als Reynolds mit seinen Epoche machenden Bildnissen

auftrat, die ebensowohl als klassische Schöpfungen der Kunst zu bewundern sind, wie sie den dargestellten Personen je nach deren Natur zart oder kraftvoll, weiblich liebenswürdig oder männlich stark, stolz oder reizend, entsprechen — als diese Bildnisse erschienen, um ungezählte Nachfolger zu finden, da herrschte in Frankreich noch die Mode bei den Damen der großen Welt, sich in mehr oder weniger nackter Grazie als Göttinnen oder Halbgöttinnen darstellen zu lassen. Auch Reynolds folgte noch dieser Modelaune, und viele Herzoginnen, Marquisen und Gräfinnen erstanden auf seiner Leinwand als Bewohnerinnen des Olymps oder Angehörige der Mythologie, wenn auch mit weniger göttlicher Nacktheit. Die hohen Damen saßen wie die Französinnen selbst als Modelle für seine mythologischen Gemälde. Als diese Modelaune, sich in fremder Gestalt zu sehen, mehr und mehr abkam, konnte sich Reynolds doch nicht mehr von einer gewissen Manier losmachen. Wenn seine Damen, die er zu porträtieren hatte, auch nicht mehr Göttinnen oder Allegorien vorstellten, so gab er ihnen doch eine gesuchte Pose, die etwas Besonderes, Pompöses vorstellen und die Damen interessanter und imposanter erscheinen lassen sollte.

In dieser Beziehung ist insbesondere das Porträt der Mrs. Siddons bezeichnend, welche er mit einer gewissen Großartigkeit als tragische Schauspielerin mit entsprechendem figürlichen und ornamentalen Beiwerk darstellte, während Gainsborough sie nicht minder ausgezeichnet in einfachem Ausgehkleide malte. Denn so ist in Wirklichkeit der Fortschritt in der englischen Kunst geschehen: der Übergang von einer noch gesuchten Manier zur vollen Natürlichkeit, und diese repräsentiert vor allem Gainsborough, der die Natur liebte und auch ein ausgezeichneter Landschaftsmaler im Charakter seiner Heimat war.

Die englische Frauenschönheit bedurfte jener Maskerade so wenig wie der gesuchten Pose; sie war für sich allein bedeutend und interessant genug, um als anziehender Gegenstand der Kunst zu dienen. Und in Wirklichkeit sind auch diejenigen weiblichen Porträts die reizvollsten, welche sie einfach nach ihrer wirklichen Erscheinung im Leben darstellen. So stellen sich Reynolds und Gainsborough einander gegenüber. Dieser ist ganz englischer Natur, er selbst wie seine Bilder und die in ihnen dargestellten Personen; der Reiz, den er ihnen verlieh, gehörte ihnen nach ihrer Art und Natur; er brauchte ihnen nichts Fremdes zu geben und gab ihnen auch nichts Fremdes. Bei Reynolds läßt sich die Absichtlichkeit nicht übersehen. Sein Aufenthalt in Italien hatte ihn mit den großen Meistern innig vertraut gemacht; ihr Studium fühlt man seinen Bildern an, wenn man es auch nicht grade sieht. Gainsborough hatte England nie verlassen.

Als dritten unter den großen Porträtisten Englands gesellt sich Lawrence zu ihnen, der als der jüngste noch in das neunzehnte Jahrhundert überging. So vertritt er auch eine neue Periode in der Sittengeschichte Englands, die Periode der Prüderie, der Verfeinerung, der Verzärtelung, der falschen Affektiertheit, der alles shocking ist, was nach Natürlichkeit aussieht. In der zweiten Hälfte seiner Arbeitszeit ist Lawrence ein charakteristischer Porträtmaler für die englischen Damen dieser Epoche. Niemand weiß diese Keepsake-Schönheiten mit den schmachtenden Augen und den Ringellocken, ihrem zarten Teint mit dem rosigen Anhauch, den Duft, man möchte sagen den Parfüm ihrer ganzen Erscheinung besser darzustellen. Lawrence ist so gut ein Porträtist, ein Schilderer seiner Zeit, wie seine Vorgänger. Was er Eigenes hat oder zu haben scheint, das ist die Eigenschaft der Zeit; er macht ihren Wandel mit von der Natürlichkeit zur Prüderie. Es

war schade um diesen Wandel. Die Engländerinnen blieben zwar nicht minder schön, aber unter der Steifheit, unter der gespreizten, halb sentimentalen Ziererei büßten sie doch von ihren natürlichen Reizen ein und erscheinen fade und langweilig. Das hat ihnen hinlänglich lange Jahrzehnte hindurch den Spott Europas zugezogen, und er ist wohl nicht ganz vergessen, obwohl die Damen Englands, nachdem sie kaum der Romantik der Präraffaeliten entgangen, heute wieder zu voller Natürlichkeit zurückgekehrt sind und allen Sport treiben, zu Wasser und zu Lande, zu Pferde und zu Fuß, trotz ihrer männlichen Genossen.

Zu Ende des vorigen Jahrhunderts hatte die Frauenschönheit Englands kaum eine Konkurrenz, wenigstens keine zu fürchten, und nicht bloß, weil den Engländerinnen diese Eigenschaft wirklich im höchsten Maße zukam, sondern auch, weil die östlichen Völker noch nicht in die Kunstgeschichte, vielmehr in die darstellende Kunst eingetreten, ihre Schönheit also noch nicht um den Preis mit konkurrierte. Es fehlt an Abbildungen, an mustergiltigen Porträts. Es war das erste Mal auf dem Wiener Kongreß, daß auch die Ungarinnen, die Russinnen, die Polinnen auf dem Plan erschienen und so ein internationaler Bewerb um den Erisapfel entstand. Hier fanden sich nicht bloß die Herrscher Europas zusammen neben ihren Staatsmännern und Feldherren, sondern auch viele der Schönheiten aus den gleichen Ländern, und nicht das unbedeutendste Kontingent war es, das Wien selber dazu stellte und seine ungarische Nachbarschaft. Von diesen allen war bis dahin in der Kunst wenig Notiz genommen worden. Der Wiener Kongreß vereinigte alles zur vollen Konkurrenz der Schönheit. Nur die Amerikanerinnen fehlten noch mit ihrer besonderen, aber kurz lebenden Zartheit, wie sie heute bewundert werden; sie waren aber noch nicht geboren oder in

Europa noch völlig unbekannt. So gab es damals (1814) in Wien viel gefeierte Schönheiten, wer aber den Preis davon getragen, ist nicht gesagt worden. Lassen wir es mit unserer Darstellung aus der Geschichte der weiblichen Schönheit auch dabei bewenden. Wir wollen den Erisstreit des neunzehnten Jahrhunderts nicht mehr aufnehmen, noch viel weniger entscheiden.

BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
3 1197 21203 4372